CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

642

diciembre 2003

DOSSIER:
Arte latinoamericano actual

Javier Franzé
El criterio ético de Maquiavelo

Gustavo Valle
Un bolero llamado Caracas

Cartas de la Habana y París

Entrevista con Jorge Volpi

Cincuentenario de *El llano en llamas*

**Ilustraciones de Juan Lecuona, Eduardo Medici,
Alberto Bastón Díaz y Héctor Medici**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-03-005-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

642 ÍNDICE

DOSSIER
Arte latinoamericano actual

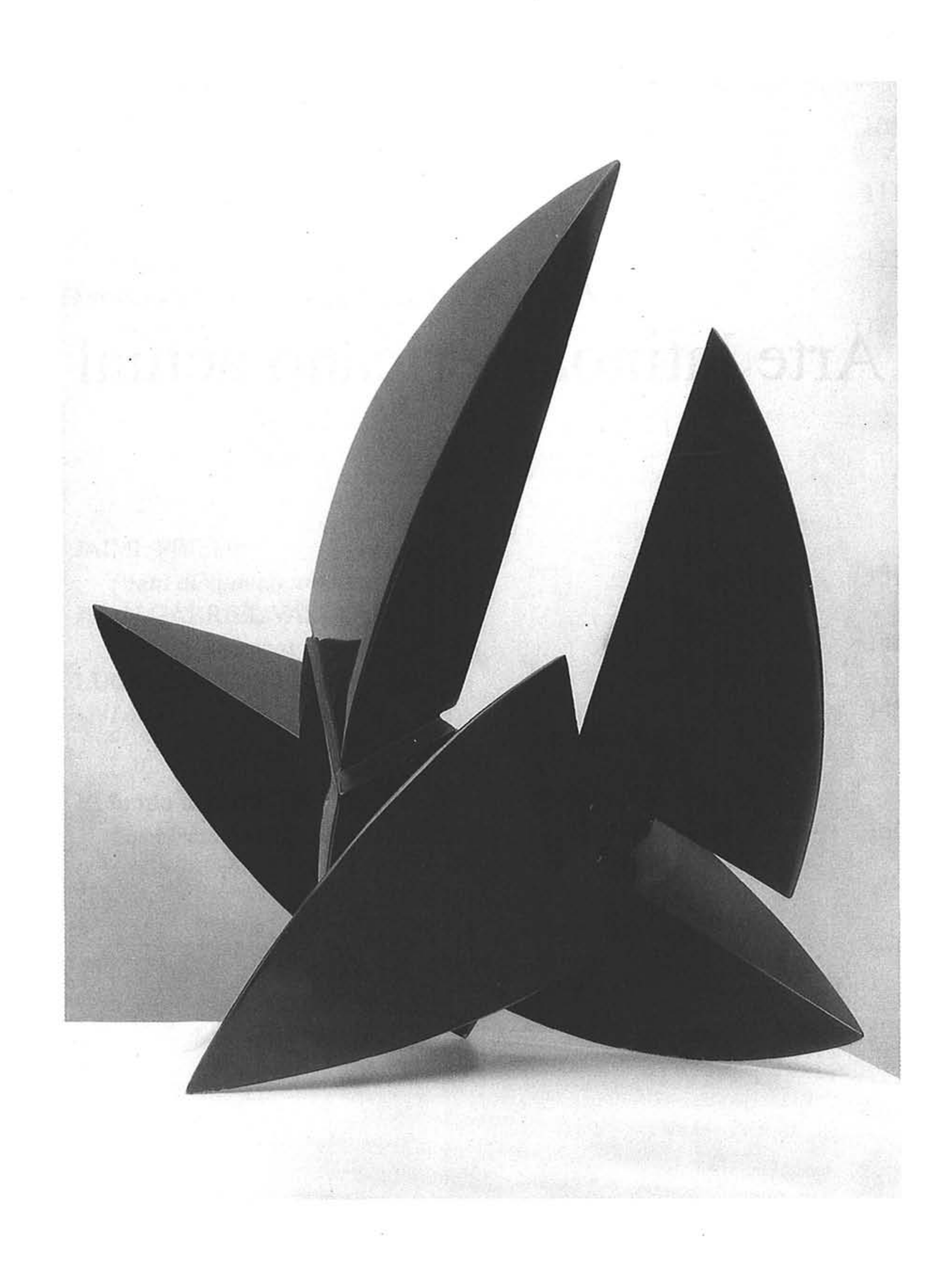
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Arte latinoamericano actual

Coordinadora:
May Lorenzo Alcalá



Alberto Bastón Díaz

Arte latinoamericano: a propósito del concepto y de la pintura

May Lorenzo Alcalá

«...Y esto nos lleva a preguntarnos: si un poeta argentino puede satirizar delicadamente el mal gusto de la ópera francesa, ¿qué hay de la construcción centro-periferia? ¿Serán los argentinos los pajueranos por consumir a Goethe y Gounod, o lo serán los parisinos por no consumir a Estanislao del Campo?»
Richard Morse, *Ciudades periféricas como arenas culturales*, 1985

El análisis y desarrollo de una serie de temas vinculados al arte latinoamericano supone la aceptación de tal concepto o una aclaración sobre la funcionalidad que se le reconoce. La idea en sí es particularmente problemática porque implica no sólo una parcialización geográfica caprichosa pero cargada de contenido ideológico sino la adjetivación de Latinoamérica, sustantivo cristalizado por el uso cotidiano y alejado ya de los contenidos originales.

La batalla verbal comenzó a fines del siglo XIX; España llamaba Hispanoamérica a sus excolonias, apelativo que si bien no era resistido en el Cono Sur por el fuerte aporte migratorio postcolonial, producía escozor en las naciones andinas y centroamericanas con mayor componente indígena y africano y, por tanto, menos proclives a redimir el pasado dependiente. Pero aquélla era una España debilitada por siglos de desmembramiento del otrora imperio, deslucida cultural y socialmente.

En cambio, Francia crecía en sus pretensiones de liderazgo internacional, político y sobre todo cultural. La cultura occidental del siglo XIX era eminentemente francesa: el idioma había reemplazado al latín en los ámbitos intelectuales y diplomáticos era el francés; la literatura que leían las elites americanas –en idioma original– era francesa; el centro del arte era París. Por lo tanto, parece hasta natural que los galos intentaran acuñar una denominación que pudiera ser adoptada por las clases dirigentes del Nuevo

Mundo y que no tuviera referencias territoriales, ya que las posesiones realmente francesas eran escasas, pequeñas y aisladas en el Caribe. Así surgió Latinoamérica, apelativo sibilino si cabe, ya que lo latino es muy laxo y, por lo tanto, engañosamente comprensivo.

Pero después de la primera gran guerra se produjo el vertiginoso ascenso de una potencia no europea, los Estados Unidos, y la difusión de su cultura e idioma, que iba a reemplazar al francés como lengua de uso supranacional. Latinoamérica hubiera caído en el olvido libresco a poco de andar, si no se hubiera fortalecido al enfrentarse a un concepto antagónico. Estados Unidos creyó legítimo protegerse protegiendo a todo el hemisferio occidental, por lo que lanzó la Doctrina Monroe –América para los americanos– y la sugerencia de una identidad común, el Panamericanismo; muchos americanos al sur del Río Grande se erizaron de desconfianza. La propuesta francesa pareció, intuitivamente, mucho más inofensiva

El proceso de descolonización en el Caribe, posterior a la segunda guerra mundial, pero especialmente la caída del Muro de Berlín con el cambio geopolítico que trajo aparejado, produjeron un desplazamiento de los jóvenes países insulares hacia las naciones de Sur y Centro América por lo que, nuevamente, la expresión Latinoamérica resultaría adecuada y flexible para contener a todas las naciones ubicadas al sur del Río Grande, aún a aquéllas de componente demográfico no latino.

Si el sustantivo latinoamericano tuvo génesis y cristalización geopolíticas, ofensivas y defensivas, no lo fueron menos las de arte latinoamericano, conceptualización que se acuñó –como recuerda Mari Carmen Ramírez en *La mirada ajena*– entre las dos grandes guerras, en los Estados Unidos, como una estrategia más para acercar al Norte[1] a las naciones y pueblos del sur del Río Grande, ésta a través de sus expresiones culturales. La instrumentalización de las artes plásticas se reiteraría en sentido inverso después de la segunda guerra, con el expresionismo abstracto norteamericano como bandera probatoria del desplazamiento del centro artístico de París a Nueva York, con todas sus implicancias[2].

Es poco probable que en los treinta, cuando el MOMA comenzó a comprar arte latinoamericano, las autoridades norteamericanas y aún los

[1] Estados Unidos no había mirado hacia Latinoamérica hasta el crecimiento de la Alemania nazi. Por temor a que algunos países de la región se aliaran con su futuro enemigo, realizaron una política de aproximación y ocupación de la región. Ello incluyó es establecimiento de bases militares en algunos países, por ejemplo en Brasil.

[2] Suele hablarse de una concepción eurocéntrica del arte cuando lo ajustado es focalizar en los países centrales –como lo hace Richard Morse– que son, sucesiva o conjuntamente, Estados Unidos y algunos europeos occidentales.

consejeros del museo tuvieran en mente algún tipo de contenido para ese concepto, más allá de la delimitación geográfica que, bueno es decirlo, ya incluía al Caribe. Por ello, resulta oportuno observar cuáles fueron los artistas o corrientes latinoamericanos que consiguieron un lugar permanente en sus salas de exhibición: el muralismo mexicano y Wifredo Lam, con su *La selva.* No es una banalización traer a cuento que se trata de la misma época en que triunfan en Hollywood Carmen Miranda y Carlos Gardel, que Walt Disney acuña el personaje de Pepe Carioca –que es en realidad un loro– y que contrata a Florencio Molina Campos[3] con la intención de introducir gauchitos en sus películas.

Por aquella época ningún pintor o escultor proveniente de Sur y Centro América se hubiese reconocido como artista latinoamericano, como ningún habitante de esas regiones se autodenominó latinoamericano hasta que la politización y radicalización de las décadas de los sesenta y setenta terminaron por imponer tal designación. Pero el interrogante que sugerimos antes aún sigue vigente: ¿tiene el arte producido de México al Estrecho de Magallanes una entidad común? ¿Hay trazos latinoamericanos comunes y a la vez distintivos respecto de arte que se produce en el resto del mundo? En todo caso, ¿cuáles son esos trazos?

Hay otros síntomas de cuáles fueron, a lo largo de los cincuenta años siguientes a las primeras compras del MOMA, los rasgos que la mirada norteamericana fue incorporando a su construcción conceptual del arte latinoamericano: las feministas de ese país descubren a Frida Kahlo y la convierten en un icono, cuando en la propia región su obra no habría pasado de ser una expresión kitsch del masoquismo; la Galería Malborough de Nueva York rescata a Fernando Botero de la actividad de copista de clásicos para turistas, y satura con sus gordos y gordas las plazas de mundo, los mismos obesos que habrían sido políticamente muy incorrectos si hubieran sido producidos por un norteamericano.

Como contrapartida, en la muestra *Latin American Artists of the Twentieth Century*, realizada en el MOMA en 1993 y curada por Waldo Rasmussen, no se incluyó a Emilio Pettoruti por considerarlo un cubista marginal lo que, además de demostrar ignorancia respecto de su enorme contribución al cubismo sintético, ayuda a redondear la idea de arte latino-

[3] *Florencio Molina Campos caricaturizaba a los gauchos y las escenas rurales, especialmente de la pampa. Se hizo popular entre los hombres de campo porque varias ediciones de los almanaques de la empresa Alpargatas –que fabricaba el calzado homónimo– incluyeron sus estampas. Hoy, las hojas de aquellos almanaques y sus reproducciones se comercian como souvenires para turistas; su obra plástica con idénticos motivos, aunque de valor discutido, tiene muchos adeptos y buena cotización.*

americano forjada en los Estados Unidos que se había impuesto hasta ese momento. Afortunadamente, como señala Mari Carmen Ramírez, parece haber una nueva generación de críticos y curadores estadounidenses que, acompañando la creciente latinoamericanización de esa sociedad y la persistente elevación del nivel cultural de la minoría latinoamericana, o sea bajo presión demográfica, buscan nuevos puntos de vista para el análisis de la producción artística del Sur del Río Grande.

Por tratarse de un concepto exógeno a la propia cultura regional e incorporado recientemente –décadas del 60 y 70– al discurso local, también son una novedad las colecciones latinoamericanas de arte latinoamericano. Los precursores en esta materia fueron, sin duda, los venezolanos que tienen también el mérito de haber sido los primeros en impulsar el arte contemporáneo en Sudamérica.

Así como en el siglo XIX y principios del veinte las clases dirigentes brasileñas y sobre todo argentinas, se legitimaban comprando arte europeo, debido al *boom* petrolero coincidente con el fin de la segunda guerra los venezolanos adquirieron arte contemporáneo –que era el disponible en el mercado– y generaron estructuras institucionales que iban a fomentar el gusto y el coleccionismo privado, como el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imbert de Caracas. Coadyuvó a ello el éxito internacional de Jesús Soto[4], cuya estética acompañaba perfectamente a la ideología de modernización de las viejas estructuras políticas y económicas, que habían persistido en Venezuela hasta la mitad del siglo XX.

En la década de los 80 ya existían en ese país varias colecciones que incluían arte latinoamericano: la de Alfredo Boulton, mecenas y crítico «descubridor» de Armando Reverón; la Capriles, desarrollada a partir de una excelente selección de obras de Lam aportadas por Magaly Capriles, de nacionalidad cubana; la Vallenilla, que si bien estaba focalizada en el cubismo, incorporó todas las expresiones latinoamericanas de esta corriente; la Otero-Castillo, etc. Pero no fue sino hasta el desarrollo de la Colección Cisneros, por impulso de Patricia Phels de Cisneros, en que se logró la especialización.

En Argentina, la Colección Costantini, estructurada en los noventa y la reciente inauguración del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos

[4] *La evidencia del uso que el Estado venezolano hizo de la imagen de modernidad que transmite la obra de Soto y, en menor medida Cruz Diez, está en las calles, plazas y otros espacios públicos de Caracas. Aunque seguramente involuntaria para el artista, esa apropiación significó una mucho mayor difusión de Soto que de Le Parc, cuando ambos representan parejo punto de inflexión en la historia del arte contemporáneo.*

Aires, MALBA[5] vienen a completar una tradición del coleccionismo que se inició, según se dijo, en el siglo XIX y que, en el XX, se orientó hacia el arte argentino, teniendo su expresión más acabada en la Colección Blaquier. En Brasil las Colecciones Chateaubriand y Marinho tienen excelentes acervos de brasileños, pero destaca por el de arte latinoamericano la Colección Satamini, sin descontar colecciones en otros países.

Gracias a la existencia de estas colecciones, hoy está habilitada la posibilidad de articulación de un discurso latinoamericano del arte latinoamericano, en el sentido que la plantea Paulo Herkenhoff –en *La mirada propia*– referido al arte brasileño Un estudio comparado de ellas permitiría una estructuración de contenidos, propia, no oficial y no académica del arte latinoamericano, si es que se estima necesario por razones operativas[6] canonizar un concepto que, como se dijo, surgió por necesidades ajenas y paraculturales. La participación de los curadores, en el sentido que lo platea Mari Carmen Ramírez, y de otros posibles agentes culturales vendría a completar el andamiaje.

Mientras tanto, una actitud crítica responsable orienta la lectura del arte latinoamericano en su conjunto hacia aquellos momentos, corrientes, o manifestaciones que presentan aspectos comunes, establecen puentes entre la plástica de dos o más países, descubren coincidencia o marcan diferencias. El arte concreto en Argentina y Brasil –ver Fernando Cocchiarale, *El arte concreto en el Cono Sur*– y el cinético en Argentina y Venezuela –ver Catherine Chacón, *El arte cinético revisitado*– son buenos ejemplos de esos momentos que establecen puentes. La reutilización del objeto por parte de los artistas conceptuales latinoamericanos, en contradicción al postulado de la desmaterialización, que señala Mari Carmen Ramírez, es una de las manifestaciones que presenta aspectos comunes en casi todas las unidades de la región.

La realidad política latinoamericana, aunque tampoco pueda homogeneizarse, ha dado un sustrato cultural que impregna la obra de muchos de sus creadores –ver Andrea Giunta, *Política y poderes de la imagen en América Latina*. Algunas técnicas, por sus propias características, como la escultura –ver Nelly Perazzo, *Escultura latinoamericana*– o los soportes tecnológicos –ver Irma Arestizábal, *Nuevas tecnologías en el arte latinoamericano*– habilitan análisis comparativos que establecen coincidencias y contradicciones.

[5] *Nótese que el Malba, inaugurado en 2001, es el primer museo de arte latinoamericano de Latinoamérica, aunque existiera un pequeño antecedente en Punta del Este.*

[6] *Cuando me refiero a la necesidades operativas, aludo a la posibilidad de realizar muestras, subastas, etc. en los países centrales bajo esa denominación.*

«Algo muy grave sucede cuando la pintura ha pasado a ser una de esas actividades que no osan decir su nombre».

Eduardo González Lanuza, *A propósito de la Menesunda,* 1965

Uno de los preconceptos que debe superar el arte latinoamericano es el del primitivismo –en temas, imagen o colorido–, como la suposición de que las nuevas tecnologías le son ajenas, tal como lo señala Irma Arestizábal. A la inversa, los artistas latinoamericanos se ven muy condicionados a abandonar las técnicas tradicionales –pintura, escultura, grabado– para facilitar su propia inserción en el mercado internacional. Pero ¿en qué mercado?

La pintura, la escultura y el grabado, es decir las artes plásticas en sus soportes tradicionales siguen siendo las que más se venden y las que más se coleccionan, aunque haya crecido notablemente el número de coleccionistas de fotografía y, en menor medida, de vídeos. La idea burguesa de adquisición y acumulación del arte no se ha modificado, aunque sea uno de los argumentos más falazmente esgrimidos. La crítica, los museos de arte contemporáneo y las vitrinas de las galerías de renombre –no sus trastiendas– de los países centrales y, en menor medida, de los propios, conforman el tribunal que logró instaurar, en los noventa, un renovado maniqueísmo: el artista cultiva las nuevas tecnologías o está *out.*

Algunos pintores, escultores o grabadores ceden ante las novedades tecnológicas porque ocupan cada vez más espacio en las publicaciones especializadas, en la predilección de los curadores internacionales que seleccionan para museos o para mega muestras, como la Bienal de Venecia, la Documenta de Kassel y en los stands de sus propios galeristas en ferias internacionales.

La obviedad de que la fotografía, el vídeo, las instalaciones más o menos interactivas no reemplazan a la pintura, la escultura o al grabado, sino que conforman nuevas disciplinas que amplían las posibilidades de expresión de los creadores, se empaña frente a un discurso crítico e institucional que va desde la desmaterialización del arte hasta la inmensidad del ciberespacio. La muerte de la pintura de caballete no se menciona porque es un postulado aparentemente superado en los ochenta; sin embargo es lo que subyace a toda argumentación.

Resulta casi ridículo tener que recordar a estas alturas que Picasso y Duchamp no se exterminaron mutuamente, sino que establecieron una dialéctica que enriqueció a todo el siglo XX. Dialéctica que a veces se pre-

sentó como acción y reacción, y que posiblemente aún no haya dado su síntesis, aunque el principio de los ochenta en América Latina pareció anunciar ese advenimiento.

Los años setenta habían sido algo minimalistas, pero preponderantemente conceptuales, con la característica que hemos mencionado –respecto de la reutilización del objeto y no su desmaterialización– que ejemplifica la obra de los argentinos Víctor Grippo, quien reutiliza las comidas autóctonas e instrumentos de oficios, y Luis Benedit, transformador de experiencias zoológicas y botánicas en hechos artísticos.

El hecho de que el objeto no hubiese desaparecido facilitó el aprovechamiento de la estética conceptual en la pintura, la escultura y el grabado, que emergieron con mucha fuerza a principios de los ochenta. El deseo de los artistas era pintar –esculpir, grabar– trabajar la materia; hundir las manos en la madera, los tintes, los disolventes; recuperar la artesanía del arte, sin por ello dejar de pensar. Por eso, decir que la década del ochenta fue, en Latinoamérica, exclusivamente neoexpresionista o directa heredera de la transvanguardia italiana es una simplificación evidente frente a las obras de aquella época, además de una distracción cronológica.

El propio Achille Bonito Oliva, teórico y crítico de la transvanguardia italiana, en la reciente inauguración de una muestra colectiva de los artistas de esa corriente –Chia, Clemente, Cucchi, De María y Paladino– en la Fundación Proa[7] declaró que ese movimiento hizo una propuesta nacional, individual, ecléctica, en la que convivían la figuración y la abstracción. [Ellos] integraron un movimiento no global, no minimalista y no imperial.

Lo que es cierto es que esa experiencia coincidió temporalmente con la aparición en América Latina de artistas individuales y en grupo que reivindicaban la pintura y la pluralidad de estéticas, entre las cuales estaba el neoexpresionismo. Tal es el caso, como lo indica su nombre, del Grupo Babel, en Argentina, integrado por Juan Lecuona, Eduardo Médici, Héctor Médici, Nora Dobarro y Gustavo López Armentía: sólo dos de sus integrantes pueden considerarse cercanos a una estética expresionista. Con posterioridad, cuando Bonito Oliva visitó la Argentina invitado por el CAYC[8], percibió la relación existente entre las inquietudes que se estaban manifestando a ambos lados del Atlántico.

Esa década dio en América Latina los últimos grandes pintores, escultores y grabadores del siglo XX que fueron temporariamente obnubilados

[7] *Fundación Proa. Buenos Aires. julio/agosto 2003.*

[8] *Centro de Arte y Comunicación, creado en los ochenta por Jorge Glusberg en Buenos Aires.*

por la ideología *yuppie* de los noventa, con la estética *neo-pop and trash*[9] que trajo aparejada. En la primera mitad de la década del noventa se cristalizó en la subregión la apuesta más fuerte y generalizadamente neoliberal de la historia, que acentuó el individualismo de las capas favorecidas en grados extremos. El arte de los ochenta era todavía demasiado comprometido para el gusto de los nuevos ejecutivos latinoamericanos, recientemente enriquecidos. Algunos galeristas percibieron los nuevos requerimientos de la demanda y una parte de la crítica apoyó el proyecto de frivolizar el arte como un imperativo social de los tiempos[10].

Marcelo Pacheco, actual curador del Malba, sintetizó dramáticamente la situación en el coloquio sobre coleccionismo latinoamericano, realizado en 2002, en el Museo de Bellas Artes de Houston: «Hay una eliminación clara (...) de los 80 y su euforia neoexpresionista, con la excepción de artistas como Guillermo Kuitca». Pero, ¿qué manifiesta el propio Kuitca, con motivo de la inauguración argentina de su retrospectiva realizada en 2003 en el Palacio Velázquez de Madrid y en el Malba?[11] «Hoy no podría decir, como he dicho, que nunca volvería a hacer mapas o figuras humanas». *De hecho algunos temas volvieron a aparecer.* Los mapas y las figuras humanas, pero sobre todo éstas, conformaron las imágenes más conmovedoras de su pintura de los 80, con series tales como las *Siete últimas canciones*, el *Mar Dulce*, etc.

La reflexión de Kuitca es interesante porque el artista, que comenzó su carrera a los dieciséis años, triunfó en los ochenta pero pertenece generacionalmente a los noventa y, durante esa década, tal como pudo comprobarse en la retrospectiva mencionada, su pintura se acercó a la estética de sus contemporáneos. Es imposible no asociar sus plantas de teatro con algunas geometrías de los noventa, por ejemplo.

Ese comentario sintomático no es aislado; la reflexión sobre las posibilidades y vigencia de la pintura –y de las técnicas tradicionales en su conjunto– se está generalizando; alguna crítica ha comenzando a hacerse oír en contra del maniqueísmo imperante y la permanencia de los que han resistido preanuncian, en Latinoamérica, una primera década del siglo XXI extremadamente rica: la utilización desprejuiciada, fresca e ingeniosa de los nuevos soportes y técnicas, y la explosión internacional de toda una generación de pintores, escultores y grabadores, con larga tradición y en su madurez creativa –me refiero a los que ahora tienen entre 45 y 55 años– que superaron la prueba de los noventa.

[9] neo-pop and trash*: nuevo-pop basura.*

[10] *Un ejemplo de la complicidad de cierta crítica con ese proyecto es el número 158/159 de la revista* Lápiz *de Madrid, dedicado a la Argentina publicado en 1999.*

[11] La Nación, *Buenos Aires, 5 de junio de 2003.*

El arte concreto en el Cono Sur*

Fernando Cocchiarale

Aún teniendo en cuenta la pluralidad cultural que representan los países de América Latina, es posible identificar algunos rasgos comunes respecto de la difusión del arte moderno en el continente. En las primeras décadas del siglo pasado, la comparación entre las bellas artes –cristalizadas en el poder de manera semejante a las oligarquías– y las restricciones impuestas por la realidad socioeconómica –contrapuesta a la expansión de los beneficios modernos a la mayoría de su población– marcó profundamente los movimientos de vanguardia latinoamericanos.

Si por un lado, las grandes ciudades como Buenos Aires, México, Río de Janeiro o San Pablo vivían una realidad cotidiana moderna, propiciada por su función económica, política y simbólica, o por la industrialización naciente, por otro lado la articulación orgánica de esas metrópolis con una economía predominantemente agroexportadora, socialmente retrógrada y de la cual dependían, conspiraba contra la implementación generalizada del capitalismo que en ellas se anunciaba.

Trenzada con algunos hilos de modernidad y las ataduras de una estructura arcaica, esa contradicción histórica ya señalaba, para los países, problemas urgentes sobre los cuales los artistas de la época debían pronunciarse: ¿cuál es la relación entre las cuestiones universales, nacidas en el terreno moderno de la ciudad, y las nacionales, germinadas desde hacía siglos en el suelo conservador del latifundio y el monocultivo? ¿Cómo articularlas en un proyecto cultural moderno que, cuestionando los obstáculos sociales profundamente enraizados en el pasado, mantuviese sus tradiciones?

Manifiestos modernos y nacionalistas al mismo tiempo, a pesar de ser contradictorios respecto del universalismo de las vanguardias europeas, dieron el tono de las propuestas renovadoras del arte continental de las tres primeras décadas del siglo XX. Distintos entre sí, como *Pau-Brasil* (1924) y *Antropofágico* (1928) en Brasil; *Martín Fierro* (1924), en Argentina; y la *Escuela del Sur* de Torres García (1935) en Uruguay, marcan la importancia de la cuestión nacional en el arte latinoamericano de los años 20 y 30.

* *Algunas ideas centrales de este artículo fueron trabajadas en: Fernando Cocchiarale:* Arte Contemporáneo Brasileño: un ejercicio experimental de libertad. *Catálogo de Suspender Instants. Art in General. New York. 1997.*

Por ello no sería inadecuado decir que la politización y la consecuente desestatización de la relación artística latinoamericana fue un factor que retrasó por casi tres décadas la difusión efectiva del arte abstracto. La invención de la forma cromática, espacial, matérica y la investigación del lenguaje inseparable de la dinámica de las vanguardias europeas, sólo pudieron florecer en el Cono Sur de América cuando el discurso nacional y social, en el que se venía dando el debate artístico, fue suplantado por el discurso plástico formal del arte constructivo[1].

Durante la segunda guerra mundial en la Argentina, y a partir de 1947/48 en Brasil, se difundieron allí las primeras vanguardia históricas[2]. Argentina se anticipó a sus vecinos y, a partir de la guerra experimentó una extraordinaria efervescencia de las vanguardia abstractas. Epicentro de esos acontecimientos, Buenos Aires acogió los más importantes sucesos del constructivismo del continente en la década de 1940. Entre ellos, son destacables: la publicación, en 1944, del primer y único número de la revista *Arturo* (que contó con la colaboración tanto de uruguayos, como Arden Quin y Torres García; de inmigrantes que por la experiencia de vida se volvieron argentinos, como Gyula Kosice, y hasta de artistas extranjeros como la portuguesa María Helena Vieira da Silva, entonces refugiada en Río de Janeiro a causa de la guerra); la fundación de la Asociación Arte Concreto-Invención, por Tomás Maldonado (1945); la inauguración de la primera exposición de Arte Concreto Invención; el lanzamiento del Manifiesto Blanco de Lucio Fontana; el lanzamiento del Manifiesto y la realización de la primera exposición de Arte Madí, de la que participaron Rothfuss y Arden Quin (1946); la creación del Perceptismo por Alberto Malemberg y Raúl Lozza, antes vinculados al Arte Concreto-Invención; el primer número de la revista *Arte Madí Universal* que, hasta 1959, publicó ocho números (1947); la primera exposición y el primer número de la revista del grupo Perceptista (1949); el lanzamiento de la revista *Nueva Visión* por Tomás Maldonado (1951) y la publicación del libro *Qué es el arte abstracto*, del crítico Jorge Romero Brest (1953), entre otros acontecimientos.

La vanguardia constructiva argentina, por su precedencia histórica en el continente y tal vez por su proximidad geográfica, se convirtió en la única

[1] *El uso de la expresión* arte constructivo *en el sentido de abstracto geométrico puede llevar a confusiones en el Río de la Plata, ya que la Escuela del Sur no fue abstracta. El autor la enmarca en la tradición que viene del constructivismo ruso (N. del T.)*

[2] *En este sentido, el planteo del autor es muy novedoso, ya que la historiografía del arte latinoamericano ha venido considerando como primeras vanguardias históricas a las del 20 (N. del T.)*

vanguardia internacional que trabó, a lo largo de varios años, contacto con los núcleos croncretistas de Río y de San Pablo, relación que todavía no fue estudiada debidamente. Registramos, por ejemplo, las conferencias dictadas por Romero Brest en San Pablo (Museo de Arte de San Pablo, 1950) y en Río de Janeiro, contemporáneas de la exposición del grupo concreto argentino (Maldonado, Lidy Prati, Girola, Iommi, Alfredo Hlito, Miguel Ocampo y Sarah Grilo-Muro) en el Museo de Arte Moderno de Río (1953). En esa oportunidad también habló Tomás Maldonado, responsable por la creación del excepcional logotipo del MAM de Río, adoptado –con pequeñas adecuaciones– hasta hoy.

Con la intención de contribuir al conocimiento, no sólo de esta relación, sino también a la comparación de estas dos contribuciones del arte del continente al arte universal, pretendemos en este breve artículo establecer algunos conceptos plástico-formales comunes a las vanguardias históricas de estos dos países sudamericanos. Es importante observar, sin embargo, que la precedencia argentina no implicó un reflejo punto por punto en las vanguardia brasileñas, entonces distribuidas entre las ciudades de Río de Janeiro y San Pablo. Concentradas en Buenos Aires, las tendencias constructivas argentinas, y también las uruguayas, no pueden ser comprendidas con la misma facilidad con la que distinguimos las vanguardias brasileñas.

Es que en Brasil las diferencias y divergencias estéticas fueron polarizadas, salvo algunas excepciones, también geográficamente: mientras San Pablo acogió al movimiento concreto más ortodoxo derivado de las ideas de Max Bill, Río de Janeiro vio florecer el neoconcretismo, fruto de un proceso experimental que rompió con la ortodoxia concreta.

Las principales vanguardias constructivas argentinas tuvieron un origen común. Surgidas en una única ciudad, es comprensible que inicialmente estuviesen congregadas en una especie de frente común, compuesto de simpatizantes del arte abstracto de diversos matices. La revista *Arturo* fue proyectada para ser una publicación de arte abstracto (1944) y el embrión de las principales vertientes de la abstracción geométrica en Argentina.

En la primera mitad de los años cuarenta, artistas como Rothfuss, Kosice, Arden Quin, Tomás Maldonado y Edgard Bayley, por ejemplo, se reunían para discutir la ruptura con la representación y, sobre todo, con el surrealismo, visto como algo mucho más literario que pictórico. El encuentro de estos jóvenes artistas con Grete Stern, fotógrafa ligada a la Bauhaus, refugiada en Buenos Aires durante la guerra, permitió su acceso a informaciones difíciles de ser obtenidas en aquellos tiempo. La Bauhaus, los constructivistas rusos, De Stijl y la Abstracción-Creación, más que revelaciones, mostraban al grupo que estaban por el camino correcto y que podían asi-

milar algunas cuestiones de esas experiencia a las propias. O sea que en el ambiente hostil que los circundaba, no estaban solos. Los creadores de *Arturo* tenían, por ello, más interés por las ideas y cuestiones de las vanguardias internacionales que por sus protagonistas.

Orientados por el concepto de invención, estos artistas realizaron en 1946 dos exposiciones: la primera Arte Concreto-Invención, en octubre, fue montada en la residencia de Pichon Rivière, psiquiatra del hospicio de Buenos Aires (Arden Quin, Eitler, Kosice, Rothfuss, Valdo Wellington, etc.); la segunda, denominada Movimiento de Arte Concreto Invención, exhibida en la casa de Grete Stern (Alejandro Havas, Arden Quin, Elizabeth Steiner, Klauss Erhardt, Kosice, Rasas Pét, Ricardo Humbert, Rothfuss, además de los fotógrafos Esteban Eitler y Grete Stern), marcó la disidencia de Tomás Maldonado, que funda Arte Concreto-Invención.

Rothfuss se oponía radicalmente a la tela rectangular, pensada por los renacentistas como una ventana cuya función era la de encuadrar una escena contenida en una perspectiva. Al romper con el soporte convencional de la pintura, Rothfuss proponía el camino inverso. En lugar de adecuarse al rectángulo del cuadro, la pintura debería obedecer a una expansión desde el interior del soporte hacia el espacio exterior y sus límites; por consiguiente, al respetar la lógica de esta expansión, se volvía irregular.

Discrepando con esa postura, Maldonado, Bayley, Caraduje, Contreras, Espinosa, Girola, Hlito, Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, Molemberg, Mónaco, Núñez, Prati y Souza pasan a integrar la disidencia a las ideas de Rothfuss y Kosice que, ya en 1946, abandonaron la denominación Movimiento de Arte Concreto Invención, adoptando *Madí* al lanzar un manifiesto del mismo nombre.

Factores heterogéneos posibilitaron la génesis del arte concreto en Brasil. La guerra y la posguerra fomentaron un movimiento migratorio de intelectuales y artistas de países como Japón, Austria y Portugal hacia Brasil. Aunque artistas como Axl Leskoschek, María Helena Vieira da Silva y Arpad Szènes no se hayan quedado en el país, su presencia por algunos años en Río de Janeiro con certeza contribuyó a la reoxigenación del medio artístico de la entonces capital brasileña. San Pablo también cobijó a artistas venidos del exterior. Kazmar Fejer, escultor húngaro, llegó al país en 1949 y enseguida se sumó al Ruptura Grupo. Hay que mencionar la radicación definitiva del pintor abstracto rumano Samsor Flexor que se instaló en San Pablo en 1948 y donde, en 1951, abre el Atelier Abstracción. Muchos disidentes que estaban en el extranjero, vuelven con nuevas ideas[3]. Sumadas al

[3] *Se refiere a los brasileños exiliados con motivo del Gobierno de Getulio Vargas. (N. del T.)*

legado de los extranjeros que por aquí estuvieron, estas ideas constituirían un repertorio consistente y alternativo al realismo social típico de las dos décadas anteriores a la guerra.

Entre los retornados estaba un intelectual del porte del crítico de arte Mario Pedrosa, uno de los primeros en todo el mundo en aplicar la teoría de la Gestalt a los estudios de la génesis de las manifestaciones formales (tal como se revelaba en estado bruto un arte de los locos, de los primitivos, de los niños, por ejemplo), apto por ello para defender y estimular las primeras manifestaciones de arte abstracto y concreto surgidas en Brasil. Algunas de la exposiciones del museo del Hospital Psiquiátrico Don Pedro II (actual Museo de las Imágenes del Inconsciente) creado por la doctora Nise da Silveira, revelaban al público otro universo posible de la creación artística.

Finalmente, es fundamental comprender que el proceso de acelerada transformación operado en el arte brasileño sólo se convirtió en un éxito porque fueron creadas, en ese compacto lapso de cinco años, instituciones culturales de peso que dieron el soporte institucional necesario para la consolidación definitiva de esa transición que se operaba en el arte producido en el país. Citadas hasta la actualidad entre las más importantes del país, ellas son: los Museos de Arte Moderno de Río y San Pablo, bajo la iniciativa de Paulo Bittencourt y Ciccilo Matarazzo (1948), respectivamente; y la realización de la I Bienal de San Pablo (1951), que pasa a ser vehículo para atraer al Brasil a los principales nombres del arte internacional.

Consolidados en la posguerra, al principio de la década del 50, los grupos de arte concreto de San Pablo (Geraldo de Barros, Charoux, Waldemar Cordeiro, Fiaminghi, Sacilotto, Judith Lauand, etc.) y de Río de Janeiro (Ivan Serpa, Carvao, Amilcar de Castro, Lygia Clarck, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Weissman, Décio Vieria, etc.) trabajaron, desde sus orígenes, a partir de motivaciones bastante distintas. Mientras el núcleo paulista intentaba corresponder a los principios esenciales del concretismo internacional, el carioca nunca los observó ya que sus artistas se movían en función del flujo de sus experiencias personales. Si para el primero «se trataba de otorgar al arte un lugar definido en el cuadro del trabajo espiritual contemporáneo, considerándolo un medio deducible de conceptos» (*Manifiesto Ruptura*, San Pablo, 1952), éstos últimos «se encontraban en la contingencia de rever las posiciones teóricas adoptadas hasta aquí en la etapa del arte concreto, ya que ninguna de ellas comprende satisfactoriamente las posibilidades expresivas abiertas por estas experiencias» (*Manifiesto Neoconcreto*, Río, 1959).

La trayectoria disidente del grupo de Río de Janeiro, formado en 1953 con el nombre de Grupo Frente culminó en 1959, con el surgimiento del neoconcretismo, al cual se adherirían Hércules Barsotti y Willys de Castro, de San Pablo.

Si la trayectoria de las vanguardias constructivas de Argentina y Brasil obedeció a dictámenes de sus respectivas lógicas internas y a la situación histórico-social de los dos países, siendo por ello singulares, es posible establecer algunas conexiones entre ellas: el rechazo al surrealismo y al expresionismo consta explicitado en el *Manifiesto Madí* (1946), tanto como en el *Manifiesto Ruptura* (1952); el grupo que creó el único número de la revista *Arturo* (1944) se formó como un frente en pro de la no representación, tal como el Grupo Frente de Río de Janeiro (1953), que más tarde dio origen al neoconcretismo.

También podemos establecer analogías, con la reservas que este acto implica, entre las dos vanguardias del Cono Sur. Podemos, por un lado afirmar que el universo de las cuestiones de la Asociación Arte Concreto-Invención de Tomás Maldonado, se aproxima más al de Concretismo Paulista. No solamente por la adhesión a las idea de Max Bill, sino también por la preservación del formato rectangular o cuadrado de la ventana renacentista, en el caso de la pintura. Por otro, sin sombra de suda, son visibles las afinidades existentes entre el movimiento Madí y el Neoconcreto.

Son estos últimos los que aportan una contribución genuina al arte de los dos países para la investigación de las posibilidades de la pintura fuera del cuadro. Es curioso, por eso, que entre los movimientos argentinos, fuera justamente el grupo de Maldonado el que más intercambió experiencia con los grupos de San Pablo y Río de Janeiro. Madí, desde su nacimiento, buscó conectarse con las vanguardia internacionales, principalmente francesa. Los contactos entre este movimiento y el neoconcretismo deben haber sido esporádicos y, por ello, la influencia del primero sobre el segundo, poca o ninguna. Hay, pues, una convergencia experimental sobre el fin del cuadro y el rompimiento del marco entre los Madí (Rothfuss) y los neoconcretos (Oiticica, Clarck) o las esculturas de configuración variable de Kosice (Royi, 1944) y las de Lygia Clark (Bichos, 1960).

Falta, por ahora, hacer una observación más. La que diferencia los resultados de esa convergencia. La forma recortada e irregular de Rothfuss, pensada como alternativa al plano rectangular pictórico, resulta de una expansión nacida desde adentro de la pintura hacia los límites exteriores. Para los neoconcretos la alternativa se da en dos etapas, la primera integra el cuadro como forma del mundo (*El fondo es el mundo. Teoría del no objeto,* Ferreira Gullar, 1960), es decir trabaja el espacio límite entre el cuadro y la pared, por ejemplo. Al final de la década del 50, sobre todo en Hélio Oiticica, la pintura sale del cuadro y de la pared hacia el propio espacio real.

Traducción del portugués de May Lorenzo Alcalá

El cinetismo revisitado

Katherine Chacón

Durante las últimas décadas, la crítica internacional ha mantenido una creciente apertura hacia el estudio y revisión de los movimientos artísticos derivados de la abstracción geométrica, logrando reinterpretaciones que, a la par con los nuevos modos de pensamiento, revelan inéditas vías para la aprehensión de estos lenguajes.

No hay que olvidar que luego de su surgimiento y apogeo en América Latina, durante las décadas de 1940 y 1950, el proyecto estético de las vanguardias geométricas en el continente estuvo notablemente desprestigiado. Buena parte de la investigación, historiografía y crítica de arte académicas, lo deslegitimizó al considerarlo internacionalizante y opuesto a las indagaciones que, en torno a la identidad latinoamericana, se erigían entonces como paradigmas críticos para el estudio y comprensión del arte del continente.

En Venezuela, dado el particular contexto económico-social que conformó el *boom* petrolero, este proceso deslegitimador fue aún más complejo, dado que la vanguardia geométrica –y muy especialmente el cinetismo– fue considerada un arte que avaló los proyectos de la clase dirigente, convirtiéndose por ende en una estética hegemónica[1].

Pero aun fuera de América Latina, el arte cinético, como bien ha señalado Guy Brett, no había sido abordado críticamente con suficiente hondura, quedando reducido «a una especie de espectáculo secundario, o de entretenimiento, en el arte del siglo XX, que no merece la misma extrema seriedad que, por ejemplo, el minimalismo, el conceptual o, en ese sentido, el pop»[2].

Ha sido justamente Guy Brett, un estudioso de los movimientos artísticos de mediados del siglo XX, quien ha ofrecido una de las lecturas más novedosas del fenómeno cinético en el arte, al vislumbrar en algunas obras abstractas producidas en el siglo XX –con movimiento expreso o

[1] *Cf. Marta Traba: «Venezuela: Cómo se forma una plástica hegemónica», en:* Marta Traba, *Museo de Arte Moderno de Bogotá-Planeta Colombiana Editorial, Bogotá, 1984, pp. 216-219.*

[2] *Guy Brett: «El siglo de la cinestesia», p. 9, en: Museu d'Art Contemporani de Barcelona:* Campos de fuerza, un ensayo sobre lo cinético, *Barcelona, 2000, pp. 9 a 68.*

no– la construcción intuitiva de posibles modelos del universo, en los que lo cinético viene dado por una intensa revelación del espacio, el tiempo y la energía[3].

Aproximaciones como la de Brett y otras surgidas en el ámbito de las críticas nacionales –en el caso venezolano es relevante citar, entre otros, a investigadores como María Elena Ramos y Ariel Jiménez–, han ampliado el panorama interpretativo en torno al cinetismo, otorgándole una vigencia hasta hace poco insospechada. Algunas de estas visiones han insertado el fenómeno en contextos que tienen que ver con la filosofía y la ciencia contemporáneas, o han indagado en las relaciones bidireccionales surgidas del apogeo del movimiento dentro de complejos y particulares entramados socioculturales.

Cinetismo en Latinoamérica

El término cinético asociado al arte aparece por primera vez en 1920, cuando Gabo y Pevsner hablan de ritmos cinéticos en el *Manifiesto Realista.* Ese mismo año, Gabo crea su *Escultura cinética*, compuesta por una barra de acero puesta en movimiento por un motor. Atendiendo a preocupaciones quizás más científicas que artísticas, Duchamp y Man Ray realizan ese mismo año *Placas de cristal giratorias*, pieza que también requería de un motor para ser puesta en movimiento. A partir de entonces la palabra comienza a ser utilizada con mayor o menor frecuencia por algunos artistas asociados a las vanguardias[4].

Será en la década de 1940 cuando el término aparezca relacionado con el contexto latinoamericano. En 1946, el grupo porteño Madí utiliza cinético para referir ideas como geometría cinética y arquitectura, escultura y pintura cinéticas. Gyula Kosice, miembro de Madí, crea ese mismo año la *Escultura lúdica*, una estructura articulable que es, de hecho, una de las primeras obras que requirieron la participación del espectador. Es innegable que la conformación del cinetismo argentino hunde sus raíces en las decisivas experiencias que en ese país se habían adelantado, desde mediados de la década de 1940, en relación con el arte concreto y la abstracción geométrica. El impulso conceptual dado primero por el grupo Arte Concreto-Invención y posteriormente por Madí, y la visita de Vasarely a Buenos

[3] *Cf. Brett:* op. cit.

[4] *Posteriormente Moholy-Nagy utilizará la palabra «dinámico» para referirse a sus sistemas en movimiento y Duchamp dará el nombre de «móviles» a las obras de Calder.*

Aires en 1948, contribuyó a la prefiguración de toda una generación de artistas que, en la década siguiente, llevarían hacia nuevos derroteros estas audaces búsquedas.

En Venezuela la situación artística que antecede al surgimiento del cinetismo fue radicalmente diferente. A mediados de la década de 1940 muchos artistas e intelectuales comienzan a darse cuenta del aislamiento que tenía el país respecto a la metrópoli europea y del atraso que en materia artística esto conllevaba. Desde 1945 venían sucediéndose numerosas revueltas en la Escuela de Artes Plásticas, en las que se exigía la creación de materias que incluyeran las últimas tendencias del arte. Las noticias que por diversas vías llegaban sobre los movimientos surgidos después del cubismo y los nuevos rumbos que estaba tomando el arte, la presencia animadora de los crítico José Gómez Sicre, cubano, y Gaston Diehl, francés, y sobre todo, el impulso dado por la instalación en París, en 1945, del artista venezolano Alejandro Otero, fueron determinantes para fomentar los anhelos de renovación de los artistas venezolanos. Estas ansias se verán colmadas en París, en 1950, cuando jóvenes artistas e intelectuales agrupados bajo el nombre de *Los Disidentes*, se plieguen a los postulados estéticos de la abstracción geométrica, entendiéndola como la única vía posible para que las artes plásticas nacionales se renovaran y Venezuela participara con legitimidad en el concierto artístico internacional.

Hay que destacar, no obstante, que tanto el cinetismo venezolano como el argentino surgen en París, dado que sus principales impulsores, Jesús Soto y Julio Le Parc, respectivamente, se habían instalado en la capital francesa para adelantar sus indagaciones en torno a la incorporación del movimiento a la obra de arte y la participación del espectador en el hecho artístico. El intenso ambiente artístico del París de esa época estaba dominado por la abstracción, bien en su corriente fría, derivada de Mondrian y Malevich, o en su tendencia lírica, con orígenes en Kandinsky.

Aunque la abstracción geométrica se hallaba, desde 1947, en un franco proceso de agotamiento, la década de 1950 trae un impulso renovador a través de nuevas y diversas vías de creación dentro del geometrismo. Los artistas asociados a las experimentaciones cinéticas, como Yaacov Agam, Alexander Calder, Víctor Vasarely, Josef Albers, Jean Tinguely, entre muchos otros, constituirán un núcleo al que se adhieren pronto los latinoamericanos. Para 1955 el término cinético es incorporado definitivamente al vocabulario plástico, cuando los creadores hasta entonces más importantes dentro esa tendencia –Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely y Vasarely– se reúnen en la ya histórica exposición «Le Mouvement», realizada en la Galería Denise René de París.

Soto y el cinetismo venezolano

En 1950 Jesús Soto se instala en la capital francesa, estableciendo de inmediato unos contactos con los artistas que trabajaban en la vertiente geométrica de la abstracción. Soto se da cuenta, sin embargo, del estancamiento en que se encontraba el geometrismo, situación que se verificaba con la aparición de talleres como el de Dewasne y, sobre todo, en los trabajos que se exponían en el ya academizado Salón de Réalités Nouvelles. Es así como el estudio de la obra de Mondrian será fundamental para el vuelco ulterior que darán las indagaciones del artista venezolano.

Para mediados de los años cincuenta, muchos artistas consideraban que las experiencias de Mondrian lo situaban en los límites del arte, creyendo imposible superar las pautas establecidas por su ascético lenguaje. Soto, por el contrario, al percibir que en la conjunción de líneas y planos característicos de la obra del pintor holandés se hallaba el germen de una tensión vibrátil, entiende la obra de Mondrian como el punto de partida de nuevos caminos expresivos. Esta intuición se le confirmó cuando conoció la obra tardía del maestro holandés, la serie de los *Boggie-woogies*, a través de cuya estructura comprendió que Mondrian había percibido las posibilidades dinámicas de sus planteamientos anteriores.

La fina sensibilidad artística de Soto y su imperiosa necesidad de estar en sintonía con la cultura de su tiempo, lo hacen seguir una vertiginosa línea de indagaciones que desembocarán en sus primeras obras cinéticas. De este modo, Jesús Soto se yergue como uno de los primeros artistas latinoamericanos que realiza un aporte positivo al arte universal, rompiendo con la histórica relación de Latinoamérica como seguidora retardada del quehacer cultural de Europa.

Las tempranas *Repeticiones* –cuadros seriados en los que un mismo módulo podía ser repetido prefigurando un espacio ilimitado, evadiendo así los límites del cuadro–, serán capitales en la formación de su conciencia cinética, esto es, en su idea de que la obra debía eludir la noción de masa en favor de la noción de energía[5].

Elena de Bértola ha señalado acertadamente que la obra de Soto se nutre de fuentes epistemológicas y de fuentes plásticas[6]. Las últimas, herederas de Mondrian, se van configurando a partir de tres influencias: las indagaciones sobre la transparencia y los desplazamientos de planos adelantadas por Moholy-Nagy, que derivan en la introducción del plexiglás, la simplicidad máxima representada por el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de

[5] *Cf. Marcel Joray y Jesús Rafael Soto:* Soto, *Editions du Griffon, Neuchâtel, 1984.*
[6] *Elena de Bértola:* El arte cinético, *Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.*

Malevich y el estudio de la música serial que le permite crear, primero sus *Pinturas seriales*, y luego, acceder a un lenguaje de líneas en sucesión por el que se elude la intervención del gusto personal en pro de la integración del elemento azaroso[7].

Todos estos factores contribuyen a la conformación de un lenguaje formal que tiene a la vibración como elemento expresivo fundamental, en tanto la calidad inaprensible y mutable de lo vibrátil le permite superar las ataduras de la materialidad y acceder a la inmaterialidad. Recordemos que las fuentes epistemológicas de Soto tienen basamento en el estudio de la física cuántica y la teoría atómica, y en general, en el análisis de los fenómenos científicos que explican las relaciones existentes entre materia y energía y los procesos de desmaterialización que ocurren a niveles subatómicos[8]. Así, para Soto el arte debe ser una indagación del universo, siendo lo inmaterial la realidad sensible y cognitiva del cosmos.

Quizás sean los *Penetrables* y, más recientemente, los volúmenes virtuales, los ejemplos más sorprendentes de las indagaciones de Soto en torno a la inmaterialidad. En los *Penetrables*, los límites de la obra se desdibujan, permitiendo que el mundo externo se involucre en la estructura de la obra y haga posible una experiencia constante y azarosa de permutación, en donde el espectador se convierte en partícipe de un hecho estético devenido en un acontecimiento que involucra la sensorialidad completa de quien lo experimenta. Los volúmenes virtuales evidencian lo que María Elena Ramos ha llamado la progresiva desmaterialización del volumen en Soto. Aquí la corporeidad de la forma ha cedido paso a una imagen fantasmal construida por delgados hilos de nylon y el espacio. La percepción de la virtualidad y mutabilidad del volumen en obras como *Cubo de nylon* (1984) encuentra un pasmoso paralelismo en descripciones de lo que sucede en la física de partículas subatómicas: «En este mar de energía, la materia se nos antoja como fantasma que se condensa cuando se le observa, previa decisión de lo que se quiere buscar, en un intercambio de apariciones sin cesar, sin detenerse, cadena sin fin de nacimientos y muertes, creación y aniquilación perpetuas, cuya manifestación sensible es el movimiento y cuya forma inteligible es la relación»[9].

[7] *Cf. Ariel Jiménez: «A la altura de los tiempos», en: Galería de Arte Nacional:* Otero, Soto, Cruz-Diez. Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional, *Caracas, 1994, pp. 21-39.*

[8] *Para un mejor acercamiento a las fuentes epistemológicas de la obra de Soto, consultar: Plinio Negrete «La tercera navegación» y Gladys Yunes: «Soto: las imágenes de la física», en: Museo de Bellas Artes-Museo de Arte Moderno Jesús Soto:* Soto; la física, lo inmaterial, *Caracas, 1992.*

[9] *Negrete:* loc. cit, *p. 8.*

Sería interesante estudiar el afán de desmaterialización en otro gran artista cinético venezolano, Carlos Cruz-Diez, cuyas obras han descrito un proceso semejante de alejamiento de la corporeidad matérica, a través del estudio de las relaciones de intensidades cromáticas. Esta desmaterialización en la obra de Cruz-Diez llega a su punto culminante en las experiencias lumínicas envolventes producidas en las llamadas *Cámaras de cromosaturación.*

Le Parc y el cinetismo argentino

Aunque una mirada despreocupada podría establecer estrechas relaciones entre las propuestas cinéticas de Soto o Cruz-Diez y las del argentino Julio Le Parc, un análisis de los basamentos conceptuales y las resoluciones formales de ambas corrientes, muestra las notables diferencias que –aun conservando aspectos comunes– existen entre ellas.

Podríamos de hecho afirmar que las dos tendencias parten de intereses diversos, lo cual se revelaría haciendo una revisión de los contextos socioculturales en los que ambas se fermentaron.

En su estudio sobre el cinetismo, Elena de Bértola nos subraya el carácter sociológico que tienen las fuentes creadoras de Le Parc. Ciertamente, un análisis de la obra de este artista no puede obviar la influencia determinante que la ideología marxista y el afán de eliminar las nociones sobre las que tradicionalmente se sustenta el *status quo* de la cultura occidental, tienen en sus planteamientos estéticos.

Le Parc viaja a París en 1958. Allí entra en contacto con el grupo de artistas abstractos geométricos y cinéticos asociados a la Galería Denise René. En 1960, junto a Hugo Demarco, García Miranda, García Rossi, Molinar, Morellet, Moyano, Servanes, Sobrino, Stein e Yvaral, funda el Groupe de Recherches d'Art Visuel (Grupo de Investigación de Arte Visual), GRAV, que durante ocho años realizará, en conjunto, una serie de exploraciones centradas en crear mecanismos que permitieran al gran público acceder al hecho artístico, eliminando radicalmente los distanciamientos culturales, estéticos, sociales o ideológicos que impedían la concreción de esta idea. El grupo insistió, por ende, en la eliminación de la noción de arte y en el trastocamiento de la posición individualista del artista, centrada en la autoexpresión. En este sentido, se propusieron subvertir el acercamiento contemplativo y pasivo a la obra de arte.

El tema de la abolición de la individualidad del artista fue fundamental en las concepciones estéticas del GRAV. El grupo consideraba que el sub-

jetivismo debía quedar abolido mediante la aplicación de una rigurosa metodología racional. Hay que tomar en cuenta que los postulados del grupo abogaban por «una actitud por parte del creador de despojamiento y de renuncia para un querer dar a los demás»[10]; su interés estaba centrado en que el gran público pudiera sensibilizarse y dar rienda suelta a sus pulsiones subjetivas mediante el acercamiento a una obra que motivara su sensorialidad de una manera libre. Por lo tanto, la sensibilidad del artista era transferida al espectador y la objetividad de la pieza era la única vía que permitía la efectividad de este transvasamiento.

Le Parc accede a la objetividad a través de la elaboración de sistemas unitarios basados en el concepto de progresión. Este concepto, aplicado al color, origina las permutaciones. En los relieves también se aplica este sistema, jugando con la variación de niveles o posiciones. Es, en fin, un método que permiten el control de los resultados, y la creación de formas anónimas y composiciones de relaciones anónimas, donde la personalidad y la subjetividad del artista quedan anuladas.

Los sistemas unitarios de Le Parc lo alejan, además, de lo que él consideraba las especulaciones racionales de otros artistas abstractos y cinéticos, meros juegos formales que no prestaban atención a los efectos que las obras causaban en el espectador. En este sentido, hay que destacar la relevancia que cobra el elemento lúdico en el trabajo del artista argentino: *Conjunto de ocho movimientos sorpresa* (1965), *Anteojos para una visión distinta* (1965), entre muchas otras obras-juego.

Asimismo, el interés de Le Parc por incorporar el movimiento real en muchas de sus piezas –bien por invitación a la manipulación, la introducción de motores, o la creación de obras susceptibles de ser movidas por elementos externos como el aire, en el caso de los móviles– constituye una diferencia con el cinetismo sutil de Soto. Algo similar ocurre con su afán por incorporar el elemento lumínico mediante el uso de lámparas.

Todos estas técnicas y sistemas, tienen como fin la creación de una obra inestable, en tanto «la noción de inestabilidad corresponde a la condición de inestabilidad de la realidad [...y se desarrolla] en la inversión de la situación contemplativa del espectador a favor de su participación activa[11]». Pero sería ligero pensar que sólo la reacción del espectador por sí misma interesa al artista argentino; ésta cobra sentido en tanto a través de ellas se

[10] *Susana Benko: «Julio Le Parc. Introducción», en: Museo de Bellas Artes de Caracas:* Julio Le Parc. Obras 1959-1981, *Caracas, s/f, s/p.*

[11] *Julio Le Parc: «Textos personales. A propósito de: Arte-Espectáculo, Espectador-Activo, Inestabilidad y Programación en el Arte Visual», en: Museo de Bellas Artes de Caracas:* op. cit., *s/p.*

puede lograr un cambio humano y social, pues la poética de Le Parc «se caracteriza por ser una reflexión que parte de la propia obra desde el momento en que puede ser entendida la respuesta colectiva del espectador, la participación del público en el descubrimiento de múltiples posibilidades visuales a partir de una mismo proposición. Y es así como se contribuye a ampliar la experiencia del hombre, su campo perceptivo y su horizonte cultural. La obra, entonces, llega a ser el puente, o tal vez la excusa, para esa transformación que es lograda más allá de ella misma[12]».

El siglo XXI: ¿un siglo cinético?

En un acercamiento al cinetismo en Latinoamérica, es necesario revisar las implicaciones socioculturales que tuvo este fenómeno artístico en los dos polos de su producción en el continente, Venezuela y Argentina, y verificar, una vez más, las notables diferencias culturales, económicas, políticas y sociales que envolvieron –y derivaron– ambos procesos.

La opción geométrica en Venezuela –y hay que resaltar que fue la vía inaugurada por Mondrian y no otra la que tomaron la mayoría de los artistas venezolanos en su anhelo de desvincularse de las tradiciones representativas– estuvo relacionada con un proyecto de modernización de la nación. El éxito experimentado internacionalmente por nuestros artistas cinéticos, acentúa la sensación de haber superado al fin, las barreras que nos separaban de la universalidad moderna y progresista. De allí quizás la preferencia del cinetismo venezolano por los discursos de la ciencia y su insistencia en los valores positivos del pensamiento.

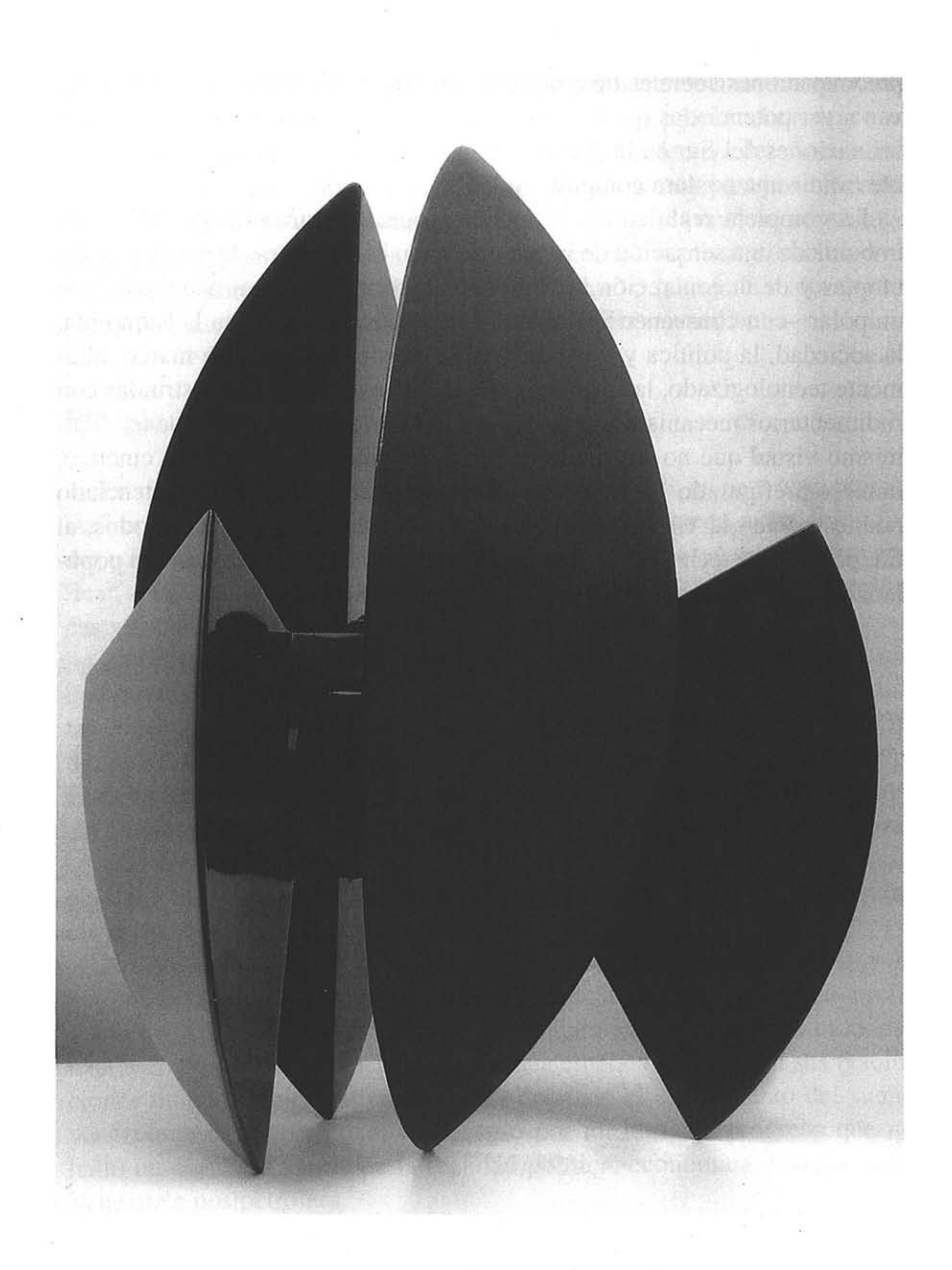
No obstante, el auge de la vanguardia geométrica en Venezuela y la entronización del cinetismo como estética oficial de la era petrolera, prefiguran una situación que refleja el resquebrajamiento del proyecto moderno nacional. La grandilocuencia de la estética cinética oficial, con sus resoluciones monumentales, parecería haber delatado el agotamiento del sueño venezolano de modernidad, alimentado por un ideal de progreso que no halló un correlato válido en la realidad política, económica y social de la Venezuela postpetrolera.

Hemos visto que el cinetismo argentino se nutre, de una manera casi orgánica, de las experiencias previas que en el ámbito del arte concreto y el geometrismo se habían dado en ese país. Con esto quiero señalar que no fueron del todo determinantes, en este caso, los anhelos modernizantes. Las

[12] *Benko:* op. cit., *s/p.*

preocupaciones sociales de una obra como la de Le Parc, por ejemplo, se van a ver potenciadas por los dolorosos procesos políticos que atravesaron las naciones del Sur en la década de los 70, contexto en el que era imposible evadir una postura comprometida.

La compleja realidad contemporánea que inaugura el siglo XXI, está imbuida de una sensación de ironía existencial surgida tras la pérdida de las utopías y de la concreción histórica de un contexto global decididamente unipolar –con consecuencias que aún están por sucederse en la economía, la sociedad, la política y la cultura de las periferias–. En este marco, altamente tecnologizado, las primeras obras cinéticas, algunas construidas con rudimentarios mecanismos, aparecen como precarios proyectos de un dinamismo visual que no sin tino auguraron. Es como si el proyecto cinético, hubiese prefigurado –y en las creaciones actuales, alcanzado y potenciado poéticamente– la visualidad del siglo XXI, puesta al alcance de todos, al fin, por el auge tecnológico y las enormes posibilidades que brinda la popularización de los medios informáticos.



Alberto Bastón Díaz

Políticas y poderes de la imagen en el arte de América latina

Andrea Giunta

Los análisis del arte de América latina tienden a enfatizar, casi como si fuese éste el rasgo que permite su inmediato reconocimiento, sus relaciones con la política. Sin duda, tal percepción no carece de fundamento: si sólo considerásemos el impacto latinoamericano y mundial del muralismo mexicano, encontraríamos razones suficientes para comprender la base de tal apreciación. Tal éxito no fue ajeno al apoyo rotundo e inicial que recibieron los artistas cuando Vasconcelos, como Secretario de Cultura, les dio los muros de los edificios públicos de la ciudad con el requerimiento de que pintasen «mucho» y «rápido». El movimiento moderno del muralismo méxicano cubrió una superficie contundente de muros que representaron toda la historia de México, tanto para celebrarla como para someterla a una crítica mordaz, como puede verse en muchos de los murales de Orozco[1]. El muralismo, un estilo financiado y promovido por el Estado postrevolucionario, vincula el arte con la política de una forma clara.

Muchos son los aspectos, sin embargo, que tal relación del arte con la política debe considerar, en tanto la relación se presenta, casi siempre, en una tensión conflictiva con el Estado, con las instituciones del arte, con las de la política y con el arte mismo. El debate es, por otra parte, tan repetido, que incluso cabría preguntarse hasta qué punto la tensión entre el arte y la política o, en términos más amplios, entre la autonomía y la heteronomía, no es constitutiva de la dinámica histórica del mismo desarrollo artístico. La opción podría sintetizarse como la decisión de preservar el arte de todo aquello que pueda alejarlo de su espacio autorreferencial (la realidad inmediata, el contexto) o, por el contrario, contaminarlo, ensuciar su pureza, pervertirlo. Tal antagonismo se reitera como una batalla nunca resuelta en la historia del arte y algunas veces busca elaborar una forma de conciliación a través de la propuesta de un programa estético en el que el lenguaje no se disuelva en la política, ni la política se escurra entre las formas.

[1] Fundamentalmente en los que realiza en la ciudad de Guadalajara, ciclo cumbre del muralismo mexicano.

Tal debate y sus posibles soluciones atraviesan el arte de Latinoamérica tanto como el de Europa o el de los Estados Unidos.

Autonomía es, en principio, secularización. Es decir, la separación del arte de la esfera de las instituciones religiosas y políticas, el arte liberado de la teología. Como sostiene Theodor Adorno, tal concepto de autonomía es el que ha hecho posible el desarrollo del arte[2]. Pero el arte, también afirma Adorno, no se define al margen de la historia. Su esencia no se deduce de su origen como si lo primero en él fuera el estrato fundamental sobre el que se edificó todo lo subsiguiente o se hundió cuando ese fundamento fue sacudido. Sin embargo, aun cuando Adorno establece como principio que cada definición del arte se gesta en su propio tiempo, también señala el poder legitimador de la tradición: el arte adquiere sentido en relación con lo que fue, respecto de lo cual adquiere su propio desarrollo y se diferencia. En esta diferenciación su especificidad artística proviene del distanciarse de aquello que no es arte. Autonomía, en un segundo sentido estrechamente vinculado al primero, es también autorreflexibilidad, introspección, autorreferencialidad: un arte volcado sobre sí mismo, separado de la contingencia, en el cual el mundo de la obra no se explica por su relación imitativa respecto del mundo de las cosas. Una superficie, un mundo, que se explica a partir de sus propios términos. La distancia entre «poner en marcha el pensamiento», diría Adorno, y «comunicar sentencias», objeto de un arte comunicable. Autonomía en tanto alejamiento de la heteronomía entendida como imitación. Para Adorno, el paso de la universalidad a la atomización, a la subjetividad, es, estéticamente hablando, una huida a la heteronomía. Al realismo social, él opone la vigencia del radicalismo social. Cuanto más pura sea una forma y más total la autonomía de una obra de arte, tanto más horror puede encerrar, afirma Adorno. La violencia que hay en la materia de la obra de arte refleja esa otra violencia de la que procedió y que perdura como resistencia frente a la forma. La palabra con la que Adorno expresa ese poder oposicional de la forma autónoma, producto de un trabajo social al que las formas autónomas renuncian y del que toman su contenido, es artefacto: la forma estética como un contenido sedimentado. «Aun la más sublime obra de arte –dice Adorno– ocupa un lugar determinado en relación con la realidad empírica concreta, en forma inconscientemente polémica frente a la situación en que se halla esa realidad en una hora histórica»[3]. Volveremos sobre esta fusión, sobre esta

[2] *En este punto y en lo que sigue, sigo de cerca el texto fundamental de Theodor W. Adorno,* Teoría estética, *Barcelona, Orbis-Hyspamérica, 1984.*

[3] *Adorno,* op. cit., *p. 15.*

incrustación de lo que parecía inconciliable, la autonomía de la forma y su relación con el mundo social.

En su desarrollo histórico el debate se reinscribió reiteradamente en el arte latinoamericano y aún no se ha suspendido. Los términos podrían formularse como preguntas ¿En qué rasgos radica el carácter político del arte? ¿en el tema? ¿en el soporte social que lo sostiene? La respuesta deriva, casi siempre, en una toma de partido. Implica afirmar que una imagen tensada por la voluntad de intervención en una coyuntura específica o por un tema que importe una retórica positiva respecto de los logros de una gesta heroica popular es arte «político», en tanto un tema banal, desprovisto de heroísmo o de gesta, el simple conjunto de formas sobre superficies de colores, carecería, desde esta perspectiva, de sentido político. Sin embargo, la historia nos demuestra que esto no es así, y la misma historia del arte latinoamericano permite afirmarlo con contundencia.

Lo que voy a exponer no es el mapa geográfico o cronológico de las distintas expresiones, ya codificadas, en las que la relación entre el arte y la política se planteó en forma programática en América latina. Aunque mi exposición no se desvincula de tales recorridos, el énfasis quiere ser otro: aquél que apunta a establecer la peculiaridad histórica y poética de algunas de estas propuestas, en un momento específico y con estrategias elaboradas en relación con la necesidad de intervención en una coyuntura determinada. En mi recorrido voy a considerar tanto las poéticas, como las formas de irrupción, y algunas de las reacciones que produjeron. Lo que propongo es, más que referirme a la relación entre el arte y la política como a aquella plasmada en imágenes que en forma directa remiten a un hecho político puntual (una manifestación, un héroe retratado en toda su gloria, un acto de represión), analizar las políticas de la imagen en tanto decisiones poéticas que no inscriben su politicidad en el tema (aun cuando no renuncien a éste) sino en las estrategias plásticas de construcción de la imagen. A lo que me referiré, entonces, es a algunos momentos, a algunas obras del arte en América latina en las que el lenguaje se replanteó considerando, al mismo tiempo, su referencia a determinado contexto y su intervención en el mismo, sin renunciar a aquello que el arte porta de específico: los dispositivos del lenguaje, el recurso a determinadas estrategias poéticas.

En este sentido me referiré también al poder de ciertas imágenes en relación con sus conflictivas recepciones, marcadas por actos de censura, repudio y violencia. Es precisamente en la problemática recepción de ciertas imágenes cuando es posible considerar, con rastros y evidencias, el poder de las imágenes artísticas. También me referiré a las políticas de la imagen

más que a las imágenes del arte político. En otras palabras, cómo, en determinadas coyunturas, el arte fue el vector de un estado de insubordinación, de un discurso contrahegemónico que a veces dio cuenta de un conflicto receptivo. En otras oportunidades, en las que no produjo tal conflicto, también podemos considerar el pensamiento disruptivo y proyectivo desde el que fueron elaboradas ciertas imágenes, en tanto desde sus formas se planificó un mundo distinto, que se imaginó posible y mejor

¿Por qué algunas imágenes del arte son censuradas y otras no? ¿Es tan sólo por el tema que abordan, vinculado a un contexto conflictivo, y por el realismo con el que lo tratan? El hecho de que no es necesariamente el tema o su relación con un contexto lo que impulsa la necesidad de controlar la imagen (es decir, de controlar su poder) podría verificarse en la paradigmática exposición de *Arte Degenerado* organizada por el nazismo en 1937: las imágenes reunidas en esta exhibición no implicaban necesariamente una representación del poder; el carácter «degenerado» que se les atribuía derivaba, ante todo, de su lenguaje abstracto. Más que en los temas, el repudio se basaba en las formas, consideradas «fruto deforme de la locura, la vulgaridad y la falta de talento». Así, artistas como Picasso, Lissitzky o Kandinsky podían ser considerados como «degenerados», y expulsárselos del terreno del arte verdadero que pretendía definir el nazismo. En el sentido contrario, cuando después de la segunda guerra mundial Occidente definió que el arte, para ser verdadero, debía expurgar el realismo –sobre todo aquel promulgado por la Unión Soviética como estilo de Estado–, se consensuó una normativa que, aun cuando careció del código estricto del realismo socialista, no fue ajena a la voluntad de establecer los límites del arte. Una compleja red de instituciones (museos, colecciones, crítica) construyó el terreno del legítimo arte moderno en el que, por muchos años, el realismo no gozó de una valoración positiva. Realismo y abstracción, con los terrenos de afirmación y de exclusión que importaron, fueron, en los años de la posguerra, los términos en los que se dirimió el debate. Esta polémica tampoco estuvo al margen de la necesidad de controlar el poder de las imágenes.

No son éstas las palabras con las que hoy se discute tal polaridad estética. Durante los años 90, en el contexto de la agenda establecida por los estudios culturales, los estudios de género, el multiculturalismo, la crítica de las instituciones del Estado, de la discriminación y de toda forma de exclusión, se establecieron «temas principales» para el arte. El índice puede seguirse todavía en grandes eventos curatoriales como la Documenta de Kassel o las Bienales de Venecia, de San Pablo o de La Habana. Abolido el mandato de los estilos, que establecía el sentido evolutivo del modernismo,

se estableció el índice de temas visualizables para los curadores de arte. La mirada curatorial arbitrada desde los grandes centros también encuadró al arte latinoamericano (como al de todo el Tercer Mundo) dentro de este repertorio. La violencia, las marcas de género, las fronteras, el conflicto urbano, las migraciones, la discriminación contra extranjeros, gays, mujeres, razas, fueron y son tópicos que, como nuevas marcas de exotismo, se integran con facilidad en la mirada curatorial.

Mi propósito es desviarme de los temas e incluso de la necesidad de restablecer tal debate. Lo que quisiera señalar son tan sólo algunos momentos en el arte de América latina en los que, más allá de la voluntad de politización de los artistas, existió una determinada política de la imagen que llevó a articular las formas considerando su función social y su efecto sobre el espectador. El propósito es recuperar algunos de estos momentos a fin de hacer visibles ciertos dispositivos sobre los que determinadas imágenes articularon su poder disruptivo.

1. Volvamos, por un instante, sobre el muralismo mexicano. Sabemos suficiente sobre la gesta de los tres grandes –Orozco, Rivera y Siqueiros– y sobre las diferencias que impiden encarcelar su producción dentro de un modelo unificado. Se ha enfatizado la mayor narratividad de Diego Rivera y el hecho de que en sus complejas alegorías el artista haya contado la historia de México y sus antagonismos, augurando también un futuro socialista para México (anunciado por la doctrina de Marx, a quien Rivera incluía como uno de los protagonistas de sus grandes narraciones pintadas). Conocemos también la mirada crítica y escéptica de Orozco respecto de la revolución, respecto del control de las masas e incluso de la idea de progreso. Se ha considerado el humanismo de sus temas y la compleja articulación plástica de su lenguaje. La figura de Siqueiros, alternativamente ensalzada o denostada por su militancia en el Partido Comunista, opacó la lectura del desafío plástico implícito en su obra[4]. La figura de Siqueiros no despierta simpatía: su dogmatismo político y estético lo llevaba no sólo a sostener «no hay mas ruta que la nuestra», estableciendo la pintura mural como la única práctica posible para el arte, sino también a declararse contrario a toda extranjería abstractizante. Considerar estos aspectos no implica, sin embargo, borrar el experimentalismo y la complejidad del planteo plástico del artista. El mural que Siqueiros y su equipo realizan

[4] *Incluso un libro reciente de David Craven,* Art and Revolution in Latin America, 1919-1990, *Yale University Press, New Haven and London, 2002, deja de lado el análisis de la politicidad del signo estético planteada en algunas obras de Siqueiros, más allá de su dogmatismo político.*

para el Sindicato de los Electricistas en 1939-1940 es, en este sentido, paradigmático[5]. Aquí trasladan los procedimientos del fotomontaje al espacio mural, involucrando todas las paredes disponibles e incluso el techo; juegan con los cambios violentos de escala, con los desplazamientos de puntos de vista que necesariamente se producen cuando el espectador asciende por la escalera cuya caja cubren las imágenes del mural, con los contrastes de valor, con la acumulación de imágenes; alteran la experiencia física del espacio cruzando los ángulos de encuentro de los muros con las imágenes que los atraviesan, invadiendo con las imágenes el techo. Con todos estos recursos apelan, en forma múltiple y espectacular, a la sensibilidad del espectador, para conmoverlo e involucrarlo dentro del alegato liberador de la historia invocado por las imágenes. Con este instrumental elaboran una pintura mural que no se resuelve políticamente por su tema, sino por la multiplicidad de dispositivos plásticos empleados para la configuración del espacio. Lo que se plantea en este mural no es sólo el desarrollo de un tema sino una determinada concepción del acto de contemplación, entendido no como un acto pasivo, sino productivo, en tanto el espacio y la composición requieren, en cada nuevo paso del espectador, una actividad participativa que le permita resolver la configuración y el sentido de la imagen[6].

2. En las antípodas del programa realista del muralismo y en el otro extremo del continente latinoamericano, se desarrolló la escuela de Torres-García. Me importa destacar algunos aspectos relativos a la construcción de su discurso y al sentido político implícito en el mismo. Hay, en primer lugar, un claro sentido contrahegemónico planteado visualmente en el mapa invertido con el que Torres-García representa el continente americano, acompañando dicha imagen con la frase emblemática «nuestro norte es el sur» (la imagen y el texto corresponden, justamente, a su regreso a Montevideo, en 1934, después de varios años de residencia en Europa). También hay una fuerte intervención organizada a partir de una determinada política de la imagen, establecida a partir del complejo entramado conceptual con el que Torres-García funde diversas alternativas del modernismo en su propuesta de un Universalismo Constructivo. Abstractas y simbólicas, geométricas y sensibles, pictóricas y pautadas por la norma del número

[5] *El mural* (Retrato de la burguesía) *fue realizado por un equipo de pintores constituido por Renau, Antonio Rodríguez Luna, Antonio Pujol y Luis Arenal en el cubo de la escalera del Sindicato de Electricistas.*

[6] *La revisión de la figura de Siqueiros ha tenido aportes fundamentales en los últimos años. En este sentido son centrales los trabajos de Olivier Debroise, Mari Carmen Ramírez, Francisco Reyes Palma, Shifra Goldman y James D. Oles, entre muchos otros.*

áureo, Torres-García concebía sus estructuras como un equivalente del universo, como un orden perfecto que, en su misma perfección, implicaba una forma de respuesta frente a todo materialismo, pragmatismo y desvío de la verdad. Su propuesta era utópica. Para Torres-García el artista auténtico producía un arte verdadero y ambos podían provocar un espectador verdadero, capaz de comprender el sentido de lo perfecto involucrado en la obra. En su misticismo y universalismo, en su propuesta de un arte anónimo y colectivo, el constructivismo de Torres-García se vuelve contra el sistema del arte y propugna la integración del arte con la vida. El modo más contundente por medio del cual Torres-García buscó concretar este anhelo fue la enseñanza entre sus discípulos y el diseño de objetos de uso cotidiano en los que aplicaba principios equivalentes a aquellos que articulaban su obra.

La propuesta de Torres-García fue el inicio de un diálogo y de una confrontación con los jóvenes artistas abstractos del Río de la Plata que, entre 1944 y 1948, definen casi todas las propuestas de su período heroico. Durante esos años, en los que se formaron grupos (Madí, Arte Concreto Invención, Perceptismo) y se fundaron revistas, la escena argentina del arte desplegó una de las alternativas más radicales en cuanto a la posibilidad de sostener la máxima pureza estética y el máximo compromiso político: ambas opciones fundidas en una única forma, en una misma actitud. En sus propuestas las obras eran forma pura y compromiso absoluto. Estos artistas –del mismo modo que podía reclamarse en el París de posguerra ante el ascenso del realismo social– se oponían a toda forma de realismo. Su enfrentamiento era tanto con el realismo socialista promovido desde el Partido Comunista, como con la estética populista que favorecería el peronismo. La autonomía de la forma, su autosuficiencia, la propuesta de teorías respecto de la relación de la forma con el plano, de la coplanariedad, de la integración de las artes: estos y muchos otros problemas se analizaron a fin de establecer la legitimidad de un arte que no refiriera a ningún objeto sino que fuese en sí mismo un objeto, concreto, explicable de acuerdo a sus propios principios y no dependiente de los principios externos que regulan el orden del mundo. Un orden nuevo, prístino y perfecto. Y al mismo tiempo un arte comprometido con su entorno más inmediato y transformador del mismo. Refiriéndome tan sólo a alguna de las tantas expresiones en las que tal radicalización se materializó, multiplicándose en textos plenos de programas e intenciones, podría introducir una cita del *Manifiesto Invencionista* de 1946, en el que se afirma: «que un poema o pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, al contrario, contribuyan a situar al hombre en el mundo. Los artistas concretos, no estamos por enci-

ma de ninguna contienda. Estamos implicados en todas las contiendas. Y en primera línea»[7].

Es, probablemente, en la definición del lugar estético planteado por los artistas concretos argentinos, donde el sentido crítico que Adorno concede al concepto de autonomía adquiere uno de los ejemplos más elocuentes en el arte latinoamericano. La autonomía del arte entendida como absoluta autorreferencialidad, como renuncia a toda forma de explicación dependiente de la realidad, era al mismo tiempo la garantía de criticidad y de oposición al sistema burgués y capitalista. Un mundo en sí mismo, tan perfecto y tan autónomo que podía oponerse en todos sus términos al mundo real, ejerciendo una crítica radical, completa, absoluta. Un programa artístico que también basaba su crítica en la certeza de que frente a la contemplación de una obra de arte concreto el espectador no se encontraba frente a una experiencia alienante, falsa, sino que su experiencia era de plenitud, de realización íntegra. Después de esta experiencia, él, el espectador, regresaba al mundo de todos los días purificado, elevado como un sujeto más integro, capaz también de ejercer una crítica radical a la sociedad de su tiempo y capaz, también, de constituirse como un sujeto mejor y, por supuesto, revolucionario.

3. El requerimiento del compromiso del artista y del intelectual marcó fuertemente las producciones del arte latinoamericano después de la revolución cubana y, en ritmo creciente, durante los años sesenta. En Cuba la revolución fue acompañada por la gráfica, el afiche y la valla. Pero la necesidad de pensar el lugar del arte en un proceso revolucionario no sólo se asumió dentro de Cuba. Este proceso (incluso, este mandato) involucró a todos los intelectuales y artistas del continente. La necesidad de una definición tensó nuevamente con fuerza la relación del arte con la política. En 1965, León Ferrari presenta en el Instituto Torcuato Di Tella –institución consagrada a la promoción del experimentalismo y del reconocimiento internacional del arte argentino– *La Civilización Occidental y Cristiana*, una obra que ponía en cuestión el internacionalismo y también aquellos valores de Occidente a partir de los cuales se justificaba la invasión norteamericana en Vietnam. La imagen –un gran montaje que unía un bombardero norteamericano dispuesto en forma vertical, con un Cristo de santería ubicado sobre el mismo– fue censurada por afectar la sensibilidad religio-

[7] *Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinoza, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, R.V.D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Nuñez, Lidy Prati, Jorge Souza,* Manifiesto Invencionista, Revista Arte Concreto *N.º 1, Buenos Aires, 1946.*

sa. Este gran montaje formaba parte de un envío de cuatro obras que trataban el mismo tema, la relación entre la violencia y la religión. Pero la fuerza de este gran montaje, su contundencia, lo hizo ineludible y problemático. Esta obra hacía algo que las otras no lograban. La imagen no representaba un conflicto, lo presentaba, lo producía: en esto radicaba su poder[8]. El sentido político de la imagen no es ajeno al tema, pero tampoco depende exclusivamente de él. Ferrari presentó cuatro obras con el mismo tema, pero sólo una fue censurada. La política de la imagen radica en la forma en la que administra el sentido. Las imágenes de Ferrari provocan reacciones comparables a aquellas que llevaron a los nazis a expulsar (y destruir) todo aquel arte que consideraron degenerado. Las razones no son ajenas al tema, pero no radican exclusivamente en él.

4. Después del derrocamiento del gobierno de Salvador Allende la escena artística chilena se reconfiguró en un sentido ambiguo, negociando entre la necesidad de decir y los límites de lo que era posible decir, entre la derrota de la democracia socialista y la censura de la dictadura, entre un modelo artístico populista (representado por los murales realizados por las brigadas en las poblaciones) y la propuesta de un lenguaje experimental. Desde estrategias que cruzaban instrumentos del conceptualismo, el arte de intervención urbana, la performance, la fotografía, el vídeo, la literatura, la problematización del cuerpo y de las marcas de género, la utilización de instrumentos del postestructuralismo, la teoría feminista; desde todos estos recursos se articuló una escena compleja en la que la retórica del lenguaje y de las formas tensaron sus propios límites pensándose, una y otra vez, como estrategias de intervención en los bordes de la censura. Difícilmente clasificables, las producciones de Eugenio Dittborn, Diamela Eltit, Catalina Parra, Nelly Richard, Gonzalo Díaz y Lotty Rosenfeld, articularon un campo complejo, anudado por una difícil retórica, que pensó en las formas de sostener la crítica como estrategia permanente: la poetización de los límites de la palabra y de la forma. En esta configuración se pensaron los límites de la institucionalidad, el poder de la arquitectura y de los espacios urbanos. En su conjunto, la escena chilena que se organiza paulatinamente desde fines de los años setenta, conocida como «escena de avanzada», puso

[8] *Cabe señalar que las obras de León Ferrari probablemente sean las que más hechos de censura y violencia ha provocado en la historia del arte argentino. La exposición que realiza en el ICI durante el año 2000 provocó rezos de plegarias en la puerta de la galería y la ira de los devotos que lanzaron gases lacrimógenos y pintura dentro de la exposición. En esta exhibición Ferrari aplicaba sobre Cristo y sobre los santos, aquellos martirios que la Biblia describe para los pecadores en el infierno y que han sido ampliamente representados por toda la tradición del arte de Occidente.*

en cuestión, precisamente, el problema de la inscripción política del signo. La perspectiva teórica se centró más en los dispositivos y en las estrategias de articulación de la imagen o de intervención en la escena pública que en la literalidad de los mensajes. Más que trabajar desde la búsqueda de un sentido radicalmente contestatario, quienes conformaron esta escena buscaron, principalmente, filtrar, una y otra vez, las formas y los límites del consenso, desviarlos, atravesarlos con mensajes que no sólo contestaran los discursos y las retóricas del poder, sino que permitieran gestar, desde la destrucción oficiada por el poder militar, una trama de sociabilidad, de códigos específicos.

5. ¿Cómo hablar de la censura sin denunciarla? ¿Cómo recrear en un espacio artístico la percepción del peligro que importa que exista un límite para la mirada, una condición para la palabra? En *A través* (1983-89), Cildo Meireles convocó y organizó materiales con los que organizó un laberinto pautado por la ortogonalidad de vallas, cortinas, rejas, y por todo aquel objeto que en la vida cotidiana se utiliza para limitar el paso, para ordenar la fila, para clausurar la vista: qué podemos ver, por dónde podemos caminar, a qué espacios (íntimos o públicos) no podemos acceder. Una lógica cuyas normas no necesariamente conocemos pero que pese a todo obedecemos. Esa lógica incierta que encierra un peligro simbólicamente posible[9] o amenazadoramente real: el piso de todo el recorrido de vallas ortogonales está completamente cubierto por vidrio, motivo por el cual la obra tiene acceso en determinadas condiciones. Meireles no representa el peligro, lo presenta: la amenaza (de censuras, de violencias, de condicionamientos) real y al mismo tiempo simbólica, en tanto se trata de un espacio de arte y no de una cárcel, ni de un banco, ni de un campo cercado. La instalación de Meireles administra la política de construcción del sentido de la obra a partir de una distribución de las formas, de su fusión en una misma clave cromática, de materiales cortantes y potencialmente dañinos. Una violencia re-presentada por las formas y por la materia.

6. Quisiera concluir con una situación próxima: el cambio que se produce en la escena del arte argentino después de la crisis que se precipitó sobre el país el 19 y 20 de diciembre de 2001, pocos meses después de la nueva marca de los tiempos que impuso al mundo el 11 de septiembre del mismo año el ataque a las torres gemelas de Nueva York. En el contexto de la crisis argentina se produjo una paulatina «repolitización» del arte. Los colectivos integrados por artistas que trabajan junto a los jubilados (el grupo

[9] *Como gran toro de Minos, Meireles dispone en el centro de su laberinto una inmensa bola de celofán.*

La Piedra), u organizaciones de derechos humanos, existen desde antes de la crisis (en los años 80 grupos como Gastar o el Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común trabajaron con las Madres de Plaza de Mayo; desde fines de los noventa el Grupo de Arte Callejero participa en los escraches organizados por H.I.J.O.S.), y se multiplicaron después, trabajando junto con los piqueteros o con los obreros que en abril de 2003 la policía desalojó de Brukman, la fábrica que habían ocupado y reactivado. La multiplicación de colectivos y la repolitización del arte encendieron el viejo debate entre el arte y la política. Un debate que no está al margen –como siempre sucedió con este debate– de la necesidad de impugnar y deslegitimar al otro –ya sea que suscriba la necesidad de un «arte político», ya sea que se defina por el «arte puro». Los ejes de la polémica son conocidos: ¿puede vincularse el arte con la política? ¿cuáles son las estrategias y las formas apropiadas para plantear tal relación? ¿el arte es político por representar una manifestación o por hacerse en el contexto de una demostración? ¿un arte que no representa temas políticos no es político? Mas allá de la respuesta particular que pueda darse a cada una de estas preguntas, el debate tiene, en sí mismo, un sentido político: puso en cuestión el problema de la tradición del arte político local e internacional, de la eficacia de las formas, de la producción artística durante los 90, de la construcción del poder en el campo artístico durante los años del menemismo. Más que las impugnaciones cruzadas, más que las agendas que se discuten, la repolitización del arte en un contexto de crisis se expresa en la necesidad de revisar críticamente la historia. Más que por la literalidad de los temas, o por el compromiso con las organizaciones del arte, la relación entre el arte y la política se produce en el interior del propio campo artístico, activando una mirada crítica sobre lo que fue, sobre lo que esta sucediendo y sobre lo que está por venir.

Las políticas de la imagen y el poder del arte no radican tan sólo o no necesariamente en los temas, sino en la potencialidad del arte de activar conflictos. La peligrosidad de la imagen se define históricamente: imágenes que en un determinado contexto pueden exhibirse, en otros momentos resultan insoportables. Este carácter no es inherente al arte latinoamericano, no constituye una constante o un rasgo de identidad. Los conflictos que ellas provocan requieren, por supuesto, ser leídos en sus propias claves culturales. En el devenir de su historia, las imágenes del arte latinoamericano fueron activas configuradoras de valores. Imágenes que permanecieron y desplegaron, en distintos momentos, poderes nuevos y latentes, políticos y poéticos.



Juan Lecuona (1998)

Escultura latinoamericana

Nelly Perazzo

Han quedado muy, muy atrás, las épocas en las cuales se comentaba risueñamente que la escultura es aquello con lo que uno tropieza cuando da un paso atrás para mirar mejor una pintura. La escultura entró en el siglo XX pisando fuerte y la tan comentada expansión del arte tuvo, en realidad, un principal protagonismo de esta disciplina. Además, las obras «escultóricas» de los últimos cien años han sido de tal variedad y riqueza imaginativa que el carácter emblemático que han adquirido es hoy indiscutible.

Desde el tono épico de Rodin a la exaltación vital de Maillol, desde los inagotables recursos de Picasso a la gracia de Julio González; desde el cuerpo como paisaje de Henry Moore al expresionismo desgarrado de Giacometti; desde la nueva imagen humana en la era mecánica a los desbordes de la escultura surrealista; desde la negación como afirmación de Duchamp a la instancia reflexiva de Beuys; y la materialidad informalista y la percepción desnuda del minimalismo y la presencia imperativa del objeto y la problemática compleja de Louise Bourgeois, y la inclusión de la luz, de los nuevos materiales y los fluidos humanos... La enumeración sería interminable, pero de lo que no cabe duda es de que la escultura entró en el imaginario del espectador atacando desde todos los frentes.

Rosalind Krauss[1] señaló con mucha precisión el pasaje de la escultura desde sus formas tradicionales hasta la salida de todos los límites en la actualidad. Asociada en un principio al carácter conmemorativo de la «lógica del monumento», exploró después el espacio ideal que le deparó el vanguardismo hasta desembocar en esa tierra de nadie que constituye hoy su campo expandido.

Al ritmo de los tiempos, la escultura latinoamericana definió, a medida que avanzaba el siglo XX, su praxis en la cual se fundieron con mayor o menor originalidad el lenguaje de la cultura occidental y la determinación dada por la matriz local. Los nombres de muchos latinoamericanos saltan al cruce cuando hablamos de la escultura contemporánea. Basta recordar el de los venezolanos Soto, Cruz Diez y el argentino Le Parc y su grupo de la

[1] *«La escultura en el campo expandido», Revista* Oktober, *Primavera, 1979.*

Recherche d'Art Visuel en las exposiciones de Arte Cinético, el nombre de Líbero Badii, un referente notable de la escultura policromada, la incorporación al paisaje urbano de Matías Goeritz en México, Franz Weissmann en el Memorial de San Pablo, o Gonzalo Fonseca y sus enigmáticos volúmenes, por mencionar sólo casos aislados.

Al enfocar las últimas décadas podemos hacer algunos señalamientos. Empecemos –casi como homenaje– con grandes maestros que han sostenido una actividad de indeclinable actualización tanto al nivel de investigación de la imagen como de los materiales. Son ellos Edgar Negret, María Juana Heras Velasco, Ramírez Villamizar y Enio Iommi. Todos pueden ubicarse en una línea constructivista. Todos han utilizados materiales producidos industrialmente. Se transformaron en figuras emblemáticas de una posición estetizante y racionalista para luego diversificar su operatividad con acentos múltiples. Fueron protagonistas del arte neoconcreto brasileño Amilcar de Castro, Lygia Pape, Helio Oiticica y Lygia Clark, estos últimos argumentaban a favor de la importancia de un mayor dinamismo y un compromiso de interacción física entre las obras y el público[2]. Así surgieron los «Bichos» de Clark y los «Parangolé» y los «Penetravel» de Oiticica.

En las nuevas generaciones se mantiene la búsqueda de soluciones constructivas: Alberto Bastón Díaz realiza obras monumentales con piezas ensambladas de acero que impactan por su potencia. La «Escultura con tubos de oxígeno» (1981) del chileno Gaspar Galaz da una variante imaginativa dentro de esta línea abstracto-geométrica[3]. Las esculturas de Raúl Pájaro Gómez adquieren un carácter ingrávido a causa de la estructuración de sus articulaciones móviles. No menos ingrávida es la serie «8 esculturas temáticas en acero forjado» (de los Sauces) de Francisco Gazitúa constituidas por piezas no soldadas de acero modelado al rojo. Esta serie pertenece a las obras del maestro dotadas de mayor organicidad. Waltercio Caldas realiza obras perfectas, lisas y depuradas que parecen pertenecer a un mundo ideal ajeno a lo contingente. Sergio Castillo, chileno residente en España, llegó a formas más compactas después de concebir etéreas esculturas con varillas de hierro soldado. Carlos Artúzar recurre a varillas móviles de aluminio en una línea de severidad minimalista. La artista de Curitiba, Eliane Prolik, elige el cobre como material para sus estructuradas y extrañas esculturas a las cuales el tratamiento de la superficie añade seducción y vitalidad.

[2] *Sullivan, Edward, «Brasil, cuerpo y alma»,* Arte al Día. *N.º 91, Año 22, Mayo-Junio, 2002.*

[3] *Milan Ivelic, Gaspar Galaz,* «Chile, arte actual», *Ed. Universidad Católica de Valparaíso, Valparaiso, 1988.*

En la línea de objetos tridimensionales que definen su integridad plástica dentro de lo que tradicionalmente ha sido llamado escultura, hay artistas que utilizan maderas sobre todo locales: quebracho colorado, paraíso, cancharana, algarrobo. En Jorge Gamarra y Rodolfo Nardi la referencia a lo orgánico tensa los volúmenes cargándolos de la pulsión de la vida. Frans Krajcberg de origen polaco judío, ha utilizado raíces y troncos en conjuntos como las que están en el Museo Metropolitano de Arte y en el Jardín Botánico de Curitiba, Brasil.

Destaquemos entre los artistas que trabajan el granito y la piedra al chileno José Vicente Gajardo, al argentino Pablo Larreta y el regiomontano Jorge Elizondo. La escultura figurativa también ha adquirido acentos inéditos a través de escultores que han utilizado nuevas técnicas y materiales. En la Argentina hay dos ejemplos muy notorios: Juan Carlos Distéfano con sus esculturas policromadas realizadas en resina poliéster con una técnica laboriosa e inédita ha dado testimonio de la violencia y los amargos avatares políticos por los que atravesó el país. Las esculturas grotescas de Pablo Suárez, policromadas y figurativas hasta la exasperación, cuentan historias que tiene que ver con la vida cotidiana, y la trágica y humorística condición del hombre protagonista y víctima de la sociedad de masas.

El chileno Hernán Puelma suele usar poliéster y fibra de vidrio en la creación satírica de personajes temibles del militarismo latinoamericano de hace unas décadas. Su connacional Juan Egenau presenta figuras fragmentadas y deshumanizadas por la agresión tecnológica así como lo hace la argentina Eliana Molinelli. En esta línea de preocupación por el hombre puede incluirse la actitud crítica e inconformista que define la obra del chileno Osvaldo Peña.

La ironía y el humor campean tanto en las figuras de la venezolana Marisol como en las del joven artista argentino Tulio Romano. Ambos utilizan la madera en volúmenes simples de cortes groseramente desbastados. El multifacético Jim Amaral dio a la escultura de Colombia donde reside desde 1957, con sus extraños personajes en bronce fundido, una nota de imaginación y fantasía.

Dentro de la vocación interdisciplinaria del arte actual la escultura aparece imbricada con disciplinas, como por ejemplo el arte textil. Antecedente indudable de estas escrituras en el espacio es la obra de la venezolana de origen germano Gego con sus retículas con alambre de acero inoxidable, sus «Dibujos sin papel» de varillas de acero e hilo y la proliferante y rizomática estructuración de sus instalaciones. La brasileña de origen suizo Mira Schendel presentó ya en 1966, obras con entrelazamientos y redes tejidas. La elasticidad de la malla tejida se presta a soluciones nove-

dosas como las esculturas blandas del brasileño Ernesto Neto y la argentina Carlota Petrolini.

Con utilización de fibras que determinan estructuras espaciales es de enorme interés la obra del venezolano Milton Becerra. Flotantes en el espacio, jugando con las sombras que proyectan en el piso y las paredes, las cuerdas se multiplican en sus proyecciones de dibujos inmateriales. Obras con hilos tejidos son las de las argentinas Mónica Girón, Marina de Caro, Silvia Gai y Lucía Warck-Meister, ésta última con hilos de materia plástica ablandada por una pistola encoladora y dispuestos en ovillos o colgando de la pared.

La chilena Rosa Velasco también ha presentado mallas que contienen bloques, arcilla por ella amasada y penden, reiteradas en serie, iguales y distintas, de una estructura metálica con ruedas como en un supermercado. El argentino Edgardo Madanes hace construcciones muy livianas en mimbre, a veces en intrincadas redes a las cuales tensa con sogas, cuero y contrapeso para invadir el espacio. En varillas de madera curvadas y remachadas realiza sus monumentales formas ovoides el chileno Cristian Salineros Fillat. De la misma nacionalidad pero residente en Estados Unidos, Cecilia Vicuña ha utilizado también las fibras en sus esculturas e instalaciones, conectadas con el tejido andino precolombino y su carga simbólica y religiosa. Nora Correas, antes artista textil, ahora realiza monumentales armaduras en hierro con secretos enigmas en su interior.

La incursión por las raíces latinoamericanas es efectuada por diversos escultores. Mencionamos entre ellos al colombiano Nadín Ospina quien recurre a elementos cotidianos de la infiltración de la cultura occidental moderna, como el ratón Mickey y los funde con formas que aluden a las primitivas culturas de nuestro continente creando figuraciones que instalan, sugiriendo una reflexión sobre la identidad, una propuesta en clave de humor.

Las construcciones en telas teñidas, cosidas y enduidas de Lydia Galego aluden tanto a la oquedad, como referencia de refugio y escondite, incluido el hueco materno, como a las ceremonias funerarias de antiguas civilizaciones indígenas que envolvían a sus muertos. Las formas monumentales de Hernán Dompé connotan vinculaciones con civilizaciones primitivas de América. Figuras totémicas con crestas airosas y astas erectas convocan a maderas quemadas, talladas y pigmentadas, piedras, hierros, elementos de acero a un encuentro sorpresivo, a una nueva significación.

Otro artista chileno, Julio Quiroz, incorpora cueros, maderas, cañas, sacos, cordeles y otros elementos rescatados de las tradiciones aborígenes locales en construcciones con sugerencias totémicas, o a los instrumentos

musicales de la cultura andina, en una imaginería que señala la diversidad de nuestro origen cultural.

Si los artistas de la línea abstracto-geométrica introdujeron los materiales proporcionados por la industria, hay un registro, que abarca sobre todo a las ultimas generaciones, de utilización de materiales nuevos, en algunos casos, más que nuevos insólitos, no tradicionales, hasta diríamos fuera de toda suposición al respecto hasta no hace mucho. Algunos ejemplos pueden ser la argentina Claudia Aranovich, quien viene en los últimos años trabajando la resina poliéster a partir de transparencias en sucesivas capas, a veces combinándola con materiales diversos, elementos naturales o fotos antiguas. También ha utilizado la resina poliéster, Norberto Gómez en obras de desgarrado expresionismo, referidas a la trágica situación política argentina durante el gobierno militar.

El escultor brasileño Cildo Meireles usó en sus obras billetes y monedas en los cuales imprimió preguntas explosivas o botellas de Coca-Cola que al volver a llenarse, mostraban mensajes subversivos. Su crítica actitud política se refiere a la mercantilización y características de la comunicación en el mundo contemporáneo. María Fernanda Cardoso ha anexado marlos de maíz, cereal de vital importancia nutricia en las culturas primitivas, conformando largas sogas de colores terrosos que se vuelven sobre sí mismas en flexibles disposiciones circulares. Su obra es testimonio de la complejidad cultural de su país de origen, Colombia.

Dora Isdatne renueva totalmente la tradición del uso de la cerámica para la escultura. Si tradicionalmente el trabajo era directo, apelando a recursos como la textura, el azar, la expresión de la materia, Isdatne utiliza ahora la técnica industrial –moldería, esmaltes de altas temperaturas– y la aplica al hecho artístico.

A fines de la década del 90, Enrique Jezik, argentino residente en México, ocupó una escultura del uruguayo Gonzalo Fonseca, sita en la Ruta de la Amistad (Olimpiadas de México, 1968) actualizándola por el proceso de transformación del agua. Llenó «La torre de los vientos» con 45.000 kilos de hielo en cubos de fabricación industrial y los libró a las mutaciones propias de su condición natural. Estas modificaciones visuales y táctiles, este proceso de destrucción/construcción fueron registrados desde distintos ángulos hasta la completa desaparición de la obra que se realizaba consumiéndose[4].

La vinculación de materiales naturales (rocas, piedra, agua) con otros productos de la tecnología contemporánea permite al colombiano Hugo

[4] *Arriola, Magalí, «Enrique Jesik»,* Art Nexus, *N.º 29, Julio-Septiembre, 1998.*

Zapata llevar adelante obras monumentales. Las obras tradicionales de la multifacética Beatriz González, basadas en elementos cotidianos y populares, le sirven para esgrimir un agudo y lacerante humor crítico sobre las problemáticas político-sociales de Latinoamérica y sobre todo de su Colombia natal. Doris Salcedo usa los más heterogéneos materiales para «nombrar la violencia»[5] en obras sobre el tema político donde la intensidad sensorial y emotiva impone una reflexión y un reclamo ético.

En Tunga todo es excesivo; la novedad, la variedad, la profusión de ideas puestas en marcha, el despliegue escenográfico, su manera de manejarse con los materiales, las experiencias que provoca en el espectador, los rechazos y adhesiones que despierta su obra.

Más allá de cualquier etiqueta, esta plétora de artistas inquisidores, cuestionadores, reflexivos, conectados con su lugar y su tiempo exploran los límites, las innúmeras posibilidades del espacio, derivan hacia el objeto o las ambientaciones, se diferencian, se conflictúan, prueban, experimentan, analizan los medios puestos o no a su disposición modificando «el lugar» de la escultura. Interesante desafío para ellos y para nosotros.

[5] *La expresión es de Charles Merewether.* Art Nexus. *N.º 9. Junio-agosto. 1993.*

Nuevas tecnologías en el arte latinoamericano

Irma Arestizábal

«El vídeo será el lápiz de los artistas
en el futuro próximo».

John Baldessari (1970)

Es imposible ignorar el impacto de las nuevas tecnologías en el mundo del arte actual. El vídeo, el láser y la holografía, las técnicas digitales, las redes interactivas y el arte ecotecnológico se cuentan entre las formas más contemporáneas de expresión. Son expresiones de arte tecnológico que se originan en artefactos más o menos próximos al dominio artístico, como los autómatas hidráulicos, las esculturas articuladas, las marionetas, los cuadros animados. Pero sólo será hacia fines del siglo XIX, con el *Art Nouveau,* cuando arte y tecnología industrial actúen conjuntamente.

Ese fenómeno se amplía durante las décadas de 1950 y 1960, con la aparición del arte cinético, las artes electrónicas, el *Light Art* (arte de la luz) y todo tipo de expresión que solicite la participación del espectador. En esas décadas aparecen importantísimos exponentes en el arte latinoamericano sobre todo en Argentina y Venezuela. Siguiendo lo que Frederico Moraes tan justamente llama «la vocación constructiva del arte latinoamericano», que llegó a su expresión más alta en los años 40 en Argentina con la Asociación Arte Concreto Invención, el grupo *Madí* y el Perceptismo y, en Brasil, con los movimientos concreto y neoconcreto, en los años 60 asistimos a un florecer del arte cinético. Con el apoyo de Victor Vasarelly y de la Galería de Denise René en París, artistas como los venezolanos Jesús Soto y Carlos Cruz Diez crean obras paradigmáticas del cinetismo. Los argentinos Julio Le Parc, Luis Tomasello y Hugo Demarco realizan investigaciones que llevan a la extinción de los límites entre pintura, escultura, objeto, tiempo, realizando obras que podrían situarse entre el dinamismo espacial y el cinetismo lumínico.

En los años 70, en una cultura todavía precable y preInternet, el vídeo se revela como un medio revolucionario de la mano de artistas como John Baldessari, Bruce Nauman y Bill Viola. En esa década, el chileno Juan Downey es un pionero que discute con su obra nuestra relación con los cen-

tros hegemónicos. Con vídeos, instalaciones, dibujos y pinturas, Downey, hombre de muchas tierras que, como tantos latinoamericanos, crea desde afuera, muestra la diversidad de los paisajes de América, su propio paisaje interior, la relación entre su Chile natal y los centros hegemónicos, entre borde y centro. Su arte se relaciona con «nuestro» lugar, sus implicaciones culturales y su realidad política, aportando una reflexión personal sobre América del Sur.

En la producción de hoy, el espacio virtual –simbiosis del real y de mundos imaginarios construidos en el espacio electrónico– es, por primera vez, un nuevo espacio disponible para la expresión y la experimentación artística. Es interesante tener en cuenta que los vídeos actuales no podrían haber sido creados antes, tanto porque los medios y la tecnología no existían, como porque las cuestiones que se proponen eran marginales hace diez o veinte años. Efectivamente, mas allá de las nociones de espacio físico y espacio virtual, estas obras definen un espacio cultural. Reflejan la manera de tratar los mismos hechos, las mismas emociones, en forma diversa de acuerdo a las culturas y los continentes. América Latina y el Caribe, que constituyen ese «archipiélago de tierras firmes» que tan bien define Ezequiel Martínez Estrada en su *Radiografía de la pampa*[1], no escapa a esta realidad y ofrece un rico panorama en el campo de la «fotografía sobre diferentes soportes».

Podemos, sin duda, hablar de la existencia de una escuela latinoamericana intensamente creativa, técnicamente actual y muy rica creativamente. Efectivamente, estamos ante una producción que nos permite experimentar la realidad del lugar con los ojos de los artistas que lo habitan.

¿Cuáles son los temas tratados? Algunos artistas, profundamente marcados por este paisaje inculto que es propio de América –de la Patagonia, de la Pampa, del Trópico, de los Andes, de los ríos, de la montaña, del desierto, de la selva y del mar– lo tratan con su obra, lo «utilizan» para escribir su discurso. En este caso no hablamos del «retrato» del paisaje sino del paisaje «que está adentro», aquello que hace pensar, ver y ser de una manera específica, paisajes que determinan nuestro propio paisaje interior. La preocupación de definir la «identidad latinoamericana», de revelar nuestras raíces, lleva a la frontera entre la obra del hombre y la naturaleza.

Algunos de los artistas tratados crean sus obras bajo los nuevos conceptos expandidos de paisaje, son aproximaciones a ese «paisaje excéntrico» propio de la contemporaneidad. Es la visión de aquí desde aquí, no

[1] *Edición crítica de Leo Pollmann, Madrid, Allca XX, 1996.*

producto de la admiración o la sorpresa sino algo que está adentro, un profundo sentimiento por la grandiosidad elemental de nuestro paisaje, la realidad de nuestra cultura y nuestra situación. Es el caso, por ejemplo, de Andrea Juan que crea un bello vídeo a partir de la última destrucción de la pared del glaciar Perito Moreno en Calafate, Patagonia argentina. O de las obras de Charlie Nijensohn quien, eligiendo como lugar de filmación gigantescos espacios aislados –las Salinas Grandes, en la provincia de Santiago del Estero y una planicie de la provincia de Santa Cruz, ambos en Argentina, y los témpanos de la Antártida y de Groenlandia– realiza vídeo-instalaciones a partir de hechos performáticos; *Travel to nowhere*, por ejemplo, es un viaje imposible hacia un lugar al cual nunca se llega... Un viaje alucinado durante el cual las cosas comienzan a aparecer y se desvanecen en el aire...

Otros utilizan las prácticas artísticas más contemporáneas para hablar de la candente problemática económica, política y social de nuestro continente, como la brasileña Rosangela Renno, con sus expresivas y bellas fotografías monocromas que nos recuerdan desaparecidos y gobiernos militares. Jóvenes realizadores como el costarricense Christian Bermúdez, Eduardo Baggio y Carlos Rocha, del Brasil, el colombiano Carlos Fernando Osuna, las mexicanas Ester Guizar y Maries Mendiola retratan la realidad de sus países con una mirada sarcástica y crítica. El guatemalteco Aníbal López (que se presenta con el pseudónimo A-153167) en la pasada Bienal de Venecia mostró una serie de fotografías que realizaban una fuerte crítica a la política de su país. Transita por los mismos temas de política y dictaduras en sus vídeos.

Los mencionados son artistas que nos hacen ver con su mirada diversas realidades, nos incitan a pensar. Su voz, a veces calma, a veces enérgica y comprometida, traduce una visión de su entorno. Sin duda creen, con pasión, que los nuevos modos de expresión son un arma a utilizar.

Otros creadores toman la ciudad con sus violencias, globalización y luchas: el argentino Hernán Marina explora la infografía y elige la noche para inscribir su relato de violencias y desorden. A diferencia de las infografías coloridas de los diarios, las suyas son imágenes fotográficas tomadas con una luz blanca que acentúan la sensación de estar, casi, ante una radiografía del clima social. Sociólogo de formación, entre los muchos hechos ocurridos, Marina selecciona aquéllos que revelan la brutalidad del sistema político o la gravedad de la desintegración social. Y los muestra en composiciones pulcras, prolijas, perfeccionistas, que aluden a «procesos de globalización ...en el que lo referente a lo espiritual se encuentra opacado y en proceso de profundización de pérdida de las referencias a la sensibilidad»[2].

[2] *Patricia Rizzo,* Beyond Standard, *Galería Gara, Buenos Aires, Octubre 2000.*

Vídeos como *Aria*, del panameño Brooke Alfaro, nos seducen visualmente. Al mismo tiempo, *Aria* nos habla de toda la problemática de las zonas marginales de las grandes ciudades, en su caso la capital de su país, Panamá, y del aislamiento de sus habitantes, de las diferencias abisales entre baja y alta cultura. Yoshua Okon también enfoca la vida de la gran ciudad y sus violencias, en su caso México D.F. En la obra de Graciela Sacco, el uso de la heliografia, el vídeo y la fotografía surge como medio de materialización del hecho estético a partir de diferentes reflexiones sobre el espacio de la calle y en relación con espacio individual, con el país central o periférico, con el centro o el borde.

Gastón Duprat, Adrián De Rosa y Mariano Cohn realizan un documental experimental de dos horas de duración, *Enciclopedia*, que con un sensible catálogo de «entrevistas», que no son ni periodísticas ni sociológicas, logra «radiografiar» la sociedad actual mostrando un «mosaico» de situaciones, personalidades, climas, registros, discursos. «Un documento que seguramente quedará como un testimonio insoslayable de nuestra sociedad urbana de fin y principios de siglo: autoritarismo, vigilancia, autopistas, Internet, cerebros lavados por la televisión, poetas y *chantas*. Ritos y mitos. Una época emblemática que cabalga entre dos siglos y un lugar especifico: la República Argentina, representada en costumbres, un amplio espectro humano y social, con las convenciones de la gente y su discurso»[3].

La vista aérea de Petare, una de las comunidades mas marginalizadas de Caracas, hace pensar a las geometrías de los años 60 de la Venezuela de David Morey. Y el vídeo y las fotografías, también tomados desde lo alto, de la mexicana nacida en Inglaterra, Melanie Smith, que muestran un interminable DF. Las gigantescas instalaciones urbanas de Rafael Lozano Hemmer (México) exploran los mecanismos de intersección entre las nuevas tecnologías, el espacio urbano y la acción del público.

La nación, la historia, los héroes son temas abordados por muchos artistas contemporáneos latinoamericanos. Humberto Polar, por ejemplo, en un reciente vídeo, presenta en una cinta de cuatro minutos de duración el concepto de nacionalidad y la bandera, iconos simbólicos que aparecen distorsionados a la luz de una profunda crisis social y económica en Latinoamérica.

Partiendo de una situación concreta y de una psicogeografía específica –los remanentes físicos y culturales que la transnacional norteamericana llamada South American Development Company dejó tras su establecimiento en Portobelo, Ecuador, desde 1860 hasta 1946–, Tomás Ochoa, con

[3] *Graciela Taquini, Presentación de* Enciclopedia, *Fundación Proa, Septiembre 2000.*

un despliegue de elementos visuales articulados entre sí en relaciones ideológicas que conforman un todo unitario –fotografía, objetos y vídeo– transita por la historia industrial de tantos lugares de Latinoamérica; una historia de avances y abandonos.

La brasileña Rivane Neuenschwander va a buscar sus fuentes en la historia del cine de su país. Realiza vídeos muy cercanos a la cruda estética y problemática del Cinema Novo que marca el Brasil de los años 60. La sensualidad y el cuerpo son muchas veces utilizados como tema principal o como metáfora o disparador de algún otro discurso.

Recientemente, la argentina Matilde Marín utiliza, como medios técnicos, la fotografía que congela el instante, que huye de la muerte al eternizar lo ya inexistente o el vídeo que nos permite ver el sucederse de imágenes y situaciones. Gerardo Suter (Argentina-México) «lee» y nos hace ver el cuerpo con fotos y vídeos. Gustavo Romano parece traducir en su obra refinadísima, la intelectualidad característica del ser argentino.

Silvia Rivas trabaja, desde hace mucho, con el tiempo y con el agua. Agua que fluye resaltando un ritmo de instantes de forma irrepetible. Aguas que corren para no volver, como el tiempo. Aguas que, como el tiempo, dejan huellas borrando, en el mismo momento, otras pasadas. En la bella obra de Silvia Rivas se establece un diálogo constante entre lo real y lo virtual, entre las imágenes del mundo y las suyas propias.

Puede ser que, utilizando los medios más sofisticados del momento, estos artistas sean privilegiados en su sociedad, pero sin duda creen, con pasión, que los nuevos modos de expresión son un arma a utilizar. Están convencidos, y nosotros debemos estar conscientes de ello, que pueden ayudar a enriquecer el espíritu humano. Así como la utilización de la imprenta permitió acabar con un período de oscurantismo creemos, con ellos, que estos nuevos medios nos permitirán llegar a desarrollos culturales cruciales y a expresar otros puntos de vista desde una nueva óptica; en este caso específico, desde Latinoamérica.



Eduardo Medici (1992)

La mirada propia
El arte brasileño en la colección Fadel

Paulo Herkenhoff

El mejor homenaje a un coleccionista es ejercer la mirada crítica y constituir a partir de su acervo un discurso para la historia. La Colección de Hecilda y Sergio Fadel dibujó un singular arco que abarca cuatro siglos de historia –ningún acervo público o privado podría exhibir igual recorrido simbólico del arte brasileño: Gills Peeters y Aleijadinho, la dinámica del siglo XIX, el primer arte moderno (Belmiro de Almeida, Castagneto, Visconti), los modernistas (Rego Monteiro, Malfatti, Di Cavalcanti, Goeldi, Ismael Nery, Tarsila de Amaral, Guinard), los llamados primitivos, el concretismo y el neoconcretismo[a], la abstracción informal, la nueva objetividad y la Sala experimental del MAM de los años de 1970.

En Río de Janeiro, un círculo de coleccionistas formado por Gilberto Chateaubriand, Raymundo de Castro Maya, Roberto Marinho, Joao Sattamini, Luiz Antonio de Almeida Braga y el propio Sergio Fadel, desarrolló visiones abarcadoras del Brasil moderno a través de su arte. Esas colecciones definen sus límites a partir de la modernidad concreta, al margen de juegos geopolíticos y de los cánones universitarios oficializados del modernismo. Esos individuos entienden el acto de coleccionar como la conversión del capital financiero en capital simbólico. Además, su generosidad se completa con destinar sus colecciones al patrimonio colectivo de los museos. En este punto, las colecciones particulares no preservadas por donaciones tienden entrópicamente a servir de rúbrica en catálogos de remates.

Tomado como referencia, Charles Harrison[1] discute la modernización como conjunto de procesos políticos, económicos y tecnológicos asociados a la revolución industrial y sus desdoblamientos: modernidad como las condiciones y modos de experiencia vistos como efectos de esos proceso y el modernismo como propiedad o cualidad de ser moderno o actualizado. En el caso brasileño, modernismo se caracteriza como el lugar donde se depositaron la confusión y el desconocimiento sobre las tramas del tejido de la modernidad: nunca se supo concretamente qué era el futurismo, el

[1] Modernism, *Tate Gallery y Cambridge University Press, 1997.*

cubismo, el expresionismo, el dadaísmo y mucho se temía al arte abstracto. ¿Cómo ufanarse de un acontecimiento que, ya en 1922, desconocía al cubismo?[(b)] Reestudiado, 1922 se configura como síntoma del límite.

En ese sentido, las condiciones y modos de la modernidad se instalaron en Río de Janeiro, en el siglo XIX, como un proceso de cuño urbanístico y social. En la Colección Fadel, diversas pinturas (Timóteo da Costa, Dall'ara, Visconti) certifican esa situación. El modernismo sería, más adelante, la forma adjetiva de cómo esa modernidad se manifiesta en esfuerzos de actualización de impresionistas y expresionistas. En la transversal del tiempo, la Colección Fadel revela la pintura *Cena de mercado* (c.1860) de Francisca Manuela Valadao, que introduce el tema de *Tropical* (1917) o de *Vendedor de frutas* (1925) de Tarsila de Amaral. En Brasil, todavía se finge que lo modernista de 1922 fue una actitud diferente en relación al propio país y al proceso de actualización del lenguaje en el siglo XIX[2]. A favor de la inclusión del impresionismo en el territorio del arte moderno se convocan a historiadores del calibre de Meyer Schapiro, John Rewald, Pierre Francastel, Giulio Carlo Argan[3].

Una ventaja de una colección brasileña como la Fadel, construida en Río de Janeiro, es que está liberada de reconfirmar el modelo del modernismo oficial de la Semana de Arte Moderno de 1922 o de escamotear manifestaciones no alineadas en lo moderno. Así, una colección burla el panóptico univesitario sobre lo moderno. La mirada de Sergio Fadel innova al descubrir la producción moderna allí donde estuviese. Sus criterios de elección, más generosos e igualmente rigurosos, potencian el arte brasileño en una perspectiva abierta, más rica en textura y más próxima a lo real.

He seguido el recorrido imaginario a partir del rigor selectivo del matrimonio Fadel. Del impresionismo al neoconcretismo, los niveles de excelencia posibilitan dieciséis núcleos. Cada uno problematiza cuestiones, analiza obras y comprende conjuntos en la colección o evalúa procesos modernos y modernistas. Fricciona estabilidades y certezas de la historia del arte brasileño, como el arribismo oportunista de Tarsila en París o su llegada a Brasil a través de Río, o la angustia de la influencia en Sergio Camargo. Algunas cuestiones sobre la identidad afrobrasileña atraviesan los vínculos de Tarsila, Di Cavalcanti o Rubem Valentim. Otro núcleo dibuja las características del sujeto expresionista fuerte formulado en Brasil, de

[2] *Aunque no sea un tesis nueva, persiste la mirada modernista sobre el período moderno del arte brasileño. Hay historiadores que mencionan a Belmiro o Visconti pero adoptan estrategias de concentración del modernismo.*

[3] Impressionism, Reflections and Perceptions, *New York, George Brazilier, 1997.*

Goeldi a Flávio de Carvalho. La persistencia de lo onírico, de los surrealistas, de lo mítico merece una articulación específica[4].

Del acervo Fadel se deducen tres aspectos de la producción de sentido y relación simbólica con el mundo material a través de la pintura: la tierra es pigmento y lugar social; las nubes son igualadas a la pintura de Guinard; la témpera es la técnica que inventa Volpi y en ella el pintor construye su erudición. El pasaje del arte modernista a la abstracción genera la resistencia de Mario de Andrade en la persistencia de una escultura modernista de desnudos femeninos (los desnudos-flores). En tiempos de cambio, algunos artistas operan en el proceso de negociación entre representación y abstracción. La abstracción informal es tratada con el vigor de lo real como trazo común uniendo proyectos distintos en la pintura de Antonio Bandeira, Shiró, Tomie Ohtake o Iberé Camargo. La abstracción geométrica practicada por artistas aislados (de Cícero Dias, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Rubem Valentim a Mira Schendel) también selló el surgimiento del concretismo, primer grupo que, con Waldemar Cordeiro, busca teorizar el arte concreto, y la escisión que generó el neoconcretismo en la que, por primera vez, se formula un lenguaje artístico autónomo en el Brasil moderno. Evidentemente, dieciséis núcleos entre las muchas posibilidades propuestas por la mirada aguda de la Colección de Hecilda y Sergio Fadel.

El primer núcleo plantea que Anita Malfatti no representó precisamente una aceleración del proceso de actualización con Europa. Vemos que veintitrés años separan a Visconti de la primera exposición impresionista en París (1874) y los mismos veintitrés separan a Anita Malfatti, en pleno siglo XX, de la muestra de Munch en Berlín (1892), que detona el proceso del expresionismo. En la confrontación propiciada por la Colección Fadel, lo mínimo que se podría decir es que el expresionismo de Malfatti no es cualitativamente superior al impresionismo de Castagneto a Visconti. La problemática calidad de la breve obra de Malfatti tal vez explique lo exiguo de su presencia en las colecciones de Río. Por el contrario, la producción de Tarsila, la artista fundacional del arte moderno brasileño, tiene presencia amplia en las colecciones privadas cariocas, estando representados en la Colección Fadel todos sus momentos fundamentales.

Si el arte de América Latina aún es objeto de exclusión y olvido en la tradición hegeliana y eurocéntrica, muchos segmentos del arte brasileño han sido excluidos del modernismo por procesos semejantes, producto del

[4] *Para John Russell, la emancipación del color estaba contemplada ya en 1905, de acuerdo con* The meaning of modern art, *Londres, Thames and Houston, 1981, capítulo «The secret revolution», p. 42.*

reciente colonialismo interno. En el proceso de adhesión de los intelectuales, como Mario de Andrade, al proyecto de proyección simbólica de la oligarquía rural de San Pablo a sus estrategias de ascensión al poder nacional, hay episodios como aquél en que Oswald de Andrade lloró de emoción al conocer a doña Olivia Penteado[5] [(c)]. El mismo Oswald descalifica como inferiores a la expansión del inmigrante por el suelo de San Pablo, a tres movimientos de libertad no sucedidos en ese estado –la Inconfidencia minera[(d)], la Confederación del Ecuador y la abolición de la esclavitud[6]. La historia del arte moderno en Brasil se hace como escritura hagiográfica y moralista, donde hay mártires (Malfatti) y satanización reduccionista de Río de Janeiro (la ciudad bohemia, la desnudez carioca). Hay mucho elogio donde faltó exponer contradicciones y pensamiento dialéctico.

En general, el modernismo brasileño fue aprisionado en un proceso de ocularcentrismo, como si su conducción estética se debiese a escritores (Graça Aranha, Mario de Andrade, Oswald de Andrade), se iniciase por el urbanismo (de Pereira Passos y en 1922 en Río) y, más aún, se inscribiese socialmente a través de la música (Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Pixinguinha). Escritor y musicólogo, un Mario de Andrade avivado focalizó la atención en las artes visuales, todavía muy distantes de sus intereses, porque sabía que San Pablo era una ciudad anti-musical[7] y temía a la poética y al habla cotidiana en la literatura de Río[8]. La maniobra política fue centrar el debate del modernismo en las artes visuales y reducirlo al énfasis simbólico del semanismo[(e)] (confusión entre contenido estético y acontecimiento), municipalizado, después, como anécdota paulista lo que fue programa de la cultura nacional. En cierto modo la Colección Fadel se ofrece a la mirada como contrapeso. Si Mario de Andrade afirmó que un intelectual debe dedicarse a las verdades temporarias[9], ¿por qué no se inicia un proceso de evaluación de las propias verdades temporarias?

Una escuela no comprometida con el ufanismo regional, la Universidad de Campinas[(f)] está reabriendo la discusión sobre el arte del siglo XIX y el arte moderno de Brasil[10], a través de un núcleo de historiadores originalmente formado por Jorge Coli, Luiz Marques, Luciano Magliaccio y Nel-

[5] *Aracy Amaral.* Tarsila, sua obra e seu tempo, *Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1975.*

[6] *Citado por Annateresa Fabris en* Fragmentos urbanos, representaçoes culturais. *Sao Paulo, Editora Nobel. 2000.*

[7] *Mario de Andrade,* O culto das estatuas *en* Taxi e Crónicas no Diario Nacional. *Sao Paulo, Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciencia e Tecnologia. 1976.*

[8] *Murilo Mendes (1930) y Oscarina (1931).*

[9] *Intelectual (1932).*

[10] *La Pontificia Universidad Católica de Río (PUC-RJ) se retrajo después de importantes proyectos en torno a Goeldi y Guinard en la década de 1980.*

son Aguilar. En el segmento *Arte Moderno* de la *Muestra del Descubrimiento*[g], Aguilar ya había desarticulado el discurso modernista al incluir a Belmiro de Almeida y Alvim Correia en lo moderno. Fuera de toda sospecha de pasiones políticas, Luiz Marques evalúa que sin quitar mérito alguno a los mejores éxitos de Segall, Anita y Tarsila entre 1917 y 1924 los dos factores decisivos que prestaron a la Semana de 1922 el carácter ejemplar y la hegemonía histórica que habitualmente se le reconocen son por así decir extrapictóricos[11]». Y los coleccionistas –podemos concluir frente a la Colección Fadel– no coleccionan acontecimientos ni proyectos geopolíticos, sino sólo arte.

Traducción del portugués: May Lorenzo Alcalá

Notas del traductor

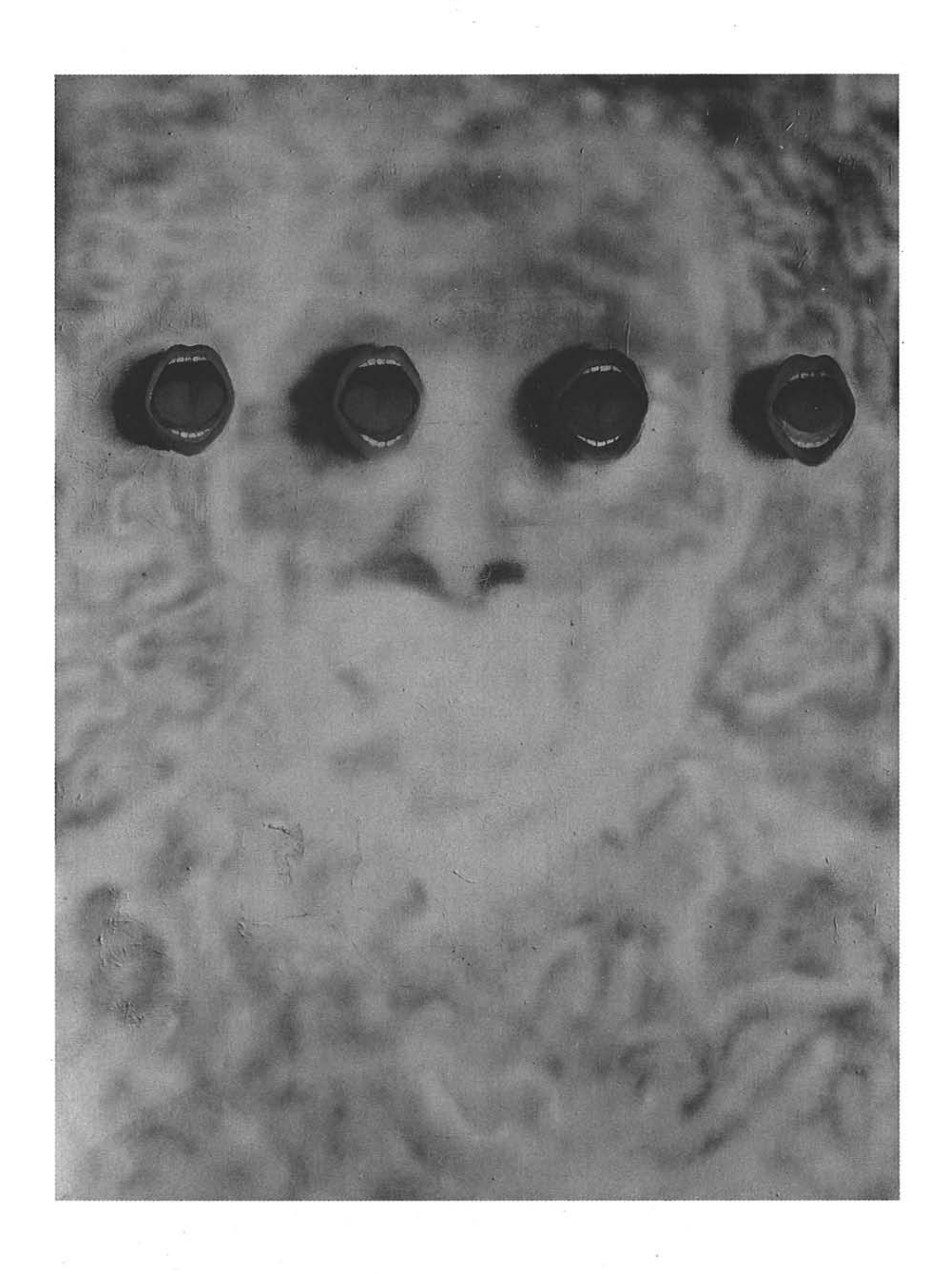
a. Ver el ensayo de Fernando Cocchiarale, en este dossier.
b. Se refiere a la Semana de Arte Moderno, realizada en San Pablo en 1922, que la crítica tradicional considera el punto de partida del modernismo/vanguardia en Brasil.
c. Olivia Penteado fue la mecenas de muchos acontecimientos y artistas modernistas de San Pablo.
d. *Inconfidencia minera*: primer movimiento independentistas en Brasil, gestado en el actual Estado de Minas Geraes, en el siglo XVIII.
e. Se refiere a la Semana de Arte Moderno (nota b)
f. Campinas en la segunda ciudad del Estado de San Pablo
g. *Quinto Centenario de Descubrimiento del Brasil*, acontecimiento festejado en el año 2000 que generó una serie de exposiciones, dentro y fuera del Brasil.

[11] 30 mestres da pintura no Brasil. As cinco seçoes da exposiçao. *Sao Paulo, MASP y Río de Janeiro, MNBA, 2001.*



Eduardo Medici (2000)

PUNTOS DE VISTA



Eduardo Medici (1999)

El criterio ético de Maquiavelo

Javier Franzé

El objetivo de este trabajo es mostrar que en Maquiavelo la relación entre ética y política consiste en un problema porque supone una tensión entre dos modos posibles de actuación (uno guiado por la ética clásica[1] y otro, por la ética política), tensión que Maquiavelo recomienda resolver aplicando, en casos límite, el criterio de evitar males mayores realizando males menores. Este criterio, que justifica el mal al entenderlo como parte de la política, en la medida en que el mundo es irracional en términos morales, es el que define a la ética política de Maquiavelo, y no el de que el fin justifica los medios, como suele creerse. Explicar esto último es también un objetivo de este trabajo.

Ética clásica y ética política

El punto de vista más común piensa que se puede evaluar el problema ético de la política como un problema ético más, sin prestar atención al

[1] Por ética clásica se entenderá la que fue elaborada a lo largo de distintas etapas históricas por las reflexiones de Sócrates, Platón, Aristóteles, el estoicismo, Cicerón y la tradición judeo-cristiana. Aunque es una, se pueden distinguir en ella dos vertientes, la aristotélico-ciceroniana y la judeo-cristiana. La primera es una ética terrenal, mundana, y la segunda, extramundana.

Es necesario introducir dos aclaraciones. Se ha hecho referencia a Sócrates, Platón y Aristóteles, y no se ha hablado de tradición griega porque lo que habitualmente se llama de ese modo y se exhibe como cuna de la cultura occidental, suele ser mostrada como un conjunto armónico de valores, léase democracia (Pericles), filosofía (Sócrates, Platón, Aristóteles) y literatura (Homero, Hesíodo), cuando en verdad esa filosofía era crítica y opuesta a la democracia y también a la literatura, por no representar esta última el mundo verdadero, sino invenciones sobre él. Por otra parte, tal tradición no reconoce como griegas a corrientes tan decisivas como la sofista, cuyo no objetivismo moral resulta más afín a la concepción ética que se practica en el mundo actual que a la de Sócrates, Platón y Aristóteles. La segunda aclaración es respecto de la tradición judeo-cristiana. Aunque autores que se seguirán en este trabajo, como Isaiah Berlin, afirman que Maquiavelo contrapone ética política a ética judeo-cristiana, aquí se cree necesario afirmar que el protestantismo de Lutero debería quedar fuera de esa noción, pues intenta una mediación entre ética y mundo al legitimar acciones no cristianas en el gobernante, lo cual supone un modo de entender que la esfera política tiene una ética diferente de la religiosa, por tratarse de una actividad terrenal. En Lutero no hay autonomía de la política, porque ésta permanece legitimada religiosamente, pero sí una ética diferente, acorde a las tareas propias de la política. Por tanto, cuando en este trabajo se hable de ética judeo-cristiana, se excluye de la misma al cristianismo protestante.

Sobre este último punto en particular, y sobre el trabajo en general, agradezco los comentarios de Joaquín Abellán.

carácter político del asunto ni considerar que el hecho de que se trate de un fenómeno político pueda modificar el razonamiento ético que se suele aplicar para el resto de los hechos de la vida social e individual. Esta posición parte de la existencia de una única ética, universal, válida para todas las situaciones de la vida por igual, sin distinción de ámbitos de actividad, en el sentido de que esos ámbitos ponen en juego problemas específicos, particulares, no presentes o irreductibles a otras esferas de actividad o situaciones prácticas. Esta posición es la de la ética clásica. Dentro de ésta, se puede distinguir una vertiente religiosa, la judeocristiana, que persigue la salvación del alma individual en el mundo extraterrenal[2], y una vertiente terrenal, aristotélico-ciceroniana, que no tiene una dimensión ultraterrenal pero, como la anterior, es una ética de valores universales y absolutos, que se concibe a sí misma tanto para salvar el alma cuanto para salvar la ciudad. Ambas vertientes comparten lo central: a) son éticas dirigidas al buen obrar individual, que no ven contradicción entre ser buen individuo y buen ciudadano, sino que para ambas esos dos roles se suponen mutuamente, por lo que acaban extendiendo la ética individual al campo de la política, b) entienden el buen obrar individual en términos de integridad, de completud, en el sentido de que debe ser éticamente impoluto, puro, y c) ven el mundo como un ámbito éticamente racional: el bien lleva al bien y el mal, al mal; no hay contradicción posible entre el bien y el bien, sino sólo entre el bien y el mal.

La otra posición, en general minoritaria, piensa los problemas éticos de la política como problemas éticos específicos, atendiendo al carácter político del dilema. Para esta posición, el rasgo político del problema debe ser tenido en cuenta, no puede ser soslayado, pues cada ámbito de actividad tiene sus caracteres particulares, y por tanto presenta a aquellos que actúan en ese ámbito problemas, dilemas y opciones únicas, que no aparecen en otras esferas de actividad o situaciones de la vida. El carácter político del hecho afecta entonces al razonamiento ético, pero no en el sentido de que habilita a olvidarse de toda ética, sino que obliga a pensar la ética de un modo diferente, no menos preocupada por hallar la respuesta a la pregunta ética acerca de en qué consiste obrar bien, pero sí consciente de que obrar bien en un ámbito –el político– no es ni puede ser obrar del mismo modo

[2] *La ética judeocristiana puede ver que el bien lleva al bien y el mal al mal porque integra mundo terrenal y mundo ultraterrenal. En este último es donde el mal, que puede triunfar en la Tierra, no triunfa nunca. De ese modo, la acción ética humana queda racionalizada: el bien lleva al bien, porque aunque el bien lleve al mal en la Tierra, conduce al bien en el único mundo que verdaderamente importa, el ultraterrenal. A la inversa, aunque el mal triunfe en la Tierra, nunca logrará la salvación, con lo cual lleva finalmente al mal.*

que en cualquier otro de la vida. El buen obrar individual es posible, pero no es entendido en términos de integridad o pureza, pues ésta no puede ser asegurada en un mundo éticamente irracional, en el que el bien puede llevar tanto al bien cuanto al mal, y viceversa, y en particular en la política, que actúa a través de la fuerza del Estado, es decir, por definición con medios malos[3]. Esta posición es la de la ética política, cuyos representantes centrales serían Maquiavelo y Weber.

Ética y política en Maquiavelo

La noción más común que se tiene de Maquiavelo, en especial como pensador de la relación entre ética y política, es que la política no tiene ninguna relación con la ética. Maquiavelo sería aquel que recomienda, a todo el que quiera hacer política con éxito, olvidarse de la ética. Siempre según esta versión, para el autor de *El príncipe* el único fin de la política, y por tanto su naturaleza como actividad, sería obtener, conservar y ampliar el poder. El poder como fin en sí mismo significaría incluso un disfrute del imponerse a los demás, dominarlos y obligarlos a cumplir nuestras órdenes. Para alcanzar el único fin posible en política habría entonces que mentir, engañar, usar la fuerza pura, etc. Todo ello por convicción, no por necesidad. Serían ésos los principios intrínsecos de la política, no recursos últimos necesarios en determinadas circunstancias. El aporte de Maquiavelo sería el haber descubierto que la lógica de la política radica en su divorcio de la ética[4].

Esta versión de Maquiavelo ha sido edificada por los seguidores de la ética clásica y su peso se expresa en que ha generado el adjetivo «maquiavélico» para referirse a aquel que procede de modo cínico, falso, manipulando a los demás y fingiendo para alcanzar sus oscuras metas. Frente a este punto de vista, se levanta otra interpretación posible del pensamiento del florentino[5].

[3] *Esta noción de que la política opera por definición con medios malos (violencia, coacción estatal) es más propia de Weber que de Maquiavelo. Véase nota 8.*

[4] *Representantes de esta reflexión son Benedetto Croce («Maquiavelo y Vico. La política y la ética», en* Ética y política, *Buenos Aires, Imán, 1952, 217-221), Leo Strauss (*Meditación sobre Maquiavelo, *Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1964) y George Sabine («Maquiavelo», en* Historia de la Teoría Política, *México, FCE, 1972, 249-264). Cabe formular una salvedad. Para Croce, Maquiavelo es un pensador que vive con angustia la imposibilidad de aplicar la ética a la política, mientras que para Strauss sería más bien alguien que disfruta de la amoralidad de la política (de ahí que sea «el maestro del mal») y para Sabine, se trata de un indiferente moral.*

[5] *Esta interpretación ha sido construida por varias reflexiones, no sin diferencias entre ellas. Tales reflexiones son las de Isaiah Berlin («La originalidad de Maquiavelo», en* Contra la

Esta interpretación se basa en la noción de que Maquiavelo edifica una ética política, es decir, que se pregunta qué es obrar bien en política. La paradoja que plantea esta ética política de Maquiavelo es que el obrar bien en política contempla o incluye la posibilidad de tener que hacer el mal, en casos límite y siempre que esté al servicio de salvar el bien de la comunidad política.

Así, el elemento distintivo de la ética política de Maquiavelo es que en ella el mal queda justificado, si bien sólo en determinadas circunstancias. Lo decisivo es saber qué es lo que, entre los rasgos de la ética política de Maquiavelo, determina en última instancia que el mal se justifique. La de Maquiavelo es una ética cuyos rasgos distintivos son: búsqueda del bien común, terrenalidad de los fines, relación paradójica entre el bien y el mal.

Entre esos rasgos, el clave y último es que el bien puede surgir del mal y que el mal puede surgir del bien. Es a lo que Weber llamará «irracionalidad ética del mundo»[6], noción que contradice la ética clásica occidental, según la cual el bien siempre produce el bien, y el mal no puede sino generar otro mal. Maquiavelo llega a la conclusión, leyendo historia y observando el presente político que le toca vivir[7] de que la estructura ética del mundo es irracional.

corriente. Ensayos sobre historia de las ideas, *Madrid, FCE, 1992, 85-143), Sheldon Wolin («Maquiavelo: actividad política y economía de la violencia», en* Política y perspectiva, *Buenos Aires, Amorrortu, 1993, 210-256), Quentin Skinner, (*Maquiavelo, *Madrid, Alianza, 1991).*

[6] *Weber, Max: «La política como profesión», en* La ciencia como profesión. La política como profesión, *Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 93-164, esp. pp. 155-164.*

[7] *En efecto, Maquiavelo constata esta relación paradójica entre bien y mal en varios ejemplos históricos. Según la leyenda de la fundación de Roma, Rómulo mata a su hermano para poder organizar la ciudad y contribuir al bien común. Condena su alma pero salva a la ciudad. Un mal (el asesinato) lleva a un bien (bien común) (*Discursos sobre la primera década de Tito Livio, *Madrid, Alianza, 1996, I, cap. 9, pp. 56-59). En otra parte de ese texto, al describir los dos tipos de guerra existentes, Maquiavelo afirma que cuando un pueblo tiene que abandonar su territorio por hambre o por guerra, se ve en la necesidad de buscar otro, para lo cual debe expulsar a los habitantes de la zona conquistada. La guerra que se produce, afirma Maquiavelo, es «sumamente cruel y pavorosa», pero lleva al bien de esa comunidad política, pues le permite recrear su vida libre y autónoma (*Idem, *p. 203). Del mismo modo que lo malo puede traer lo bueno, lo bueno puede llevar a lo malo: así, la paciencia de un Estado puede generar la arrogancia de otro Estado, como ocurrió con los romanos en relación a los latinos (*Idem, *II, cap. 14). Maquiavelo describe ese episodio histórico en un capítulo que titula «Los hombres se engañan muchas veces creyendo vencer a la soberbia con la humildad». En ese título, Maquiavelo está separando hechos y valores. La humildad no necesariamente va a triunfar sobre la soberbia por el mero hecho de que una es buena y la otra, mala. Es más, dado que eso es así, los que profesan inicialmente la humildad pueden verse en la necesidad de combatir a la soberbia de sus agresores con más soberbia, o con la fuerza, o con otros instrumentos malos, a fin de preservar la autonomía de su comunidad política. Lo que decide cómo se resuelve una disputa no es el signo positivo o negativo de los valores que se ponen en juego, sino el hecho desnudo que se lleva a cabo. Esto no obsta para que ese hecho sea regulado por los valores, es decir, que no se haga cualquier cosa con tal de imponerse. Pero eso es una decisión (ética) del que obra y no incide en la estructura ética del mundo, que sigue siendo irracional; esto es, radicalmente escindida entre hechos y valores.*

En ese mundo que es irracional desde el punto de vista ético hay muchas actividades y situaciones vitales en las que los individuos se ven involucrados. Una de ellas es la política. Lo característico de la política para Maquiavelo es que pone en juego el bien colectivo en este mundo, no la integridad moral individual en este mundo ni la salvación del alma en un mundo ultraterrenal[8]. La primacía del bien común genera una tensión con el fin de la integridad moral individual, a la que lleva, en caso de tener que elegir entre ambas, a un segundo plano. Ahí radica su diferencia con la ética clásica occidental, que –como se ha dicho– no ve contradicción entre la consecución del bien individual y la del bien común, aun cuando entre la vertiente aristotélico-ciceroniana y la judeo-cristiana haya diferencias en cuanto al peso último que otorgan al bien común[9]. En la medida en que ambos –bien individual y bien común– son buenos, no pueden ser contradictorios. Para la ética clásica, la contradicción sólo cabe entre el bien y el mal. Para Maquiavelo, en cambio, sí hay contradicción posible entre el bien y el bien, precisamente porque el mundo es éticamente irracional.

Bien colectivo y bien individual

¿Por qué hay tensión entre bien colectivo y bien individual en la ética política de Maquiavelo? Conviene recordar que la política para el autor de *El Príncipe* es una actividad terrena que busca el bien colectivo en un

[8] *Se ha dicho que la ética política está edificada, básicamente, por Maquiavelo y Weber. Entre ellos, sin embargo, hay diferencias que merecen ser reseñadas. Ambos parten de la irracionalidad ética del mundo, pero Weber estudia el fenómeno explícitamente, al punto de que le otorga una denominación específica, mientras que Maquiavelo simplemente constata que históricamente acciones malas trajeron el bien y viceversa. La diferencia más importante se encuentra en el modo de entender por qué la política es un asunto de ética colectiva y no sólo ni principalmente de ética personal. Para Maquiavelo se debe sobre todo a que la política se encarga del bien común, lo cual significa bien de la comunidad política, del colectivo, aunque no implica que sea el bien de todos los miembros de la comunidad, pues el florentino admite el conflicto interno de intereses e incluso lo ve como positivo por la vitalidad civil que genera. Weber, en cambio, al no definir la política por los fines que busca sino por los medios con que opera, deja de lado la noción de bien común. En este sentido, Weber rompe más fuertemente con la tradición aristotélica, que definía la especificidad de la política por los fines que buscaba (el bien común), tradición en la cual, en ese aspecto, todavía se situaría Maquiavelo. Para Weber, entonces, la política exige proceder con una ética colectiva porque es la única actividad social que toma decisiones obligatorias para toda la comunidad, apoyada en el monopolio de la violencia legítima.*

[9] *Para la ética aristotélico-ciceroniana, el fin último del hombre está en este mundo, y consiste en ser buen hombre y buen ciudadano, elementos que se suponen mutuamente. Para la ética judeo-cristiana, especialmente en su versión tomista, en el mundo terrenal hay un bien no último sino parcial. El bien último del hombre está en el mundo ultraterrenal.*

mundo irracional desde el punto de vista ético. De la combinación de estos elementos, que define a la política como actividad, se desprende que el carácter ético de la conducta política se encuentre en las consecuencias de los actos para la sociedad y no sólo en el carácter bueno o malo del hecho en sí mismo y su impacto en la integridad moral individual. El sentido de la acción no está al comienzo, en la decisión política, sino en toda la situación que desencadena la acción y especialmente al final, en las consecuencias que esa decisión trae.

El que toma una decisión política está obligado éticamente a pensar no sólo qué valor está informando la decisión que toma y cómo repercute en su propia integridad moral, sino qué valor saldrá favorecido en la sociedad por el resultado de la combinación única de la decisión con el contexto en el cual se da. En la medida en que las consecuencias pueden ser paradójicas respecto de la intención inicial, no toda acción buena redunda en el bien. Esto lleva a no absolutizar sino a relativizar los valores, porque lo bueno no lo es siempre en todo tiempo y lugar, sino relativo a las circunstancias y a las consecuencias que produzca. Así, puede verse obligado a tener que hacer un mal para conseguir un bien. Eso supone un precio en términos de integridad moral individual.

La irracionalidad ética del mundo es el elemento último distintivo de la ética política de Maquiavelo, especialmente por la innovación que representa en la tradición del pensamiento occidental acerca del problema entre ética y política, la cual había entendido el mundo en términos de racionalidad moral. No obstante, lo decisivo en Maquiavelo para entender que el político no puede rehuir el mal es la combinación de la irracionalidad ética del mundo con la primacía del bien común como fin y la terrenalidad de la actividad política. Ninguno de estos rasgos por sí mismos determinan la justificación del mal, sino que es la combinación de los tres la que permite hacerlo.

En efecto, la irracionalidad ética del mundo es necesaria, pero no suficiente, para determinar que el mal forma parte de la política. Porque la irracionalidad ética del mundo combinada con la búsqueda del bien individual, no colectivo, da un resultado diferente. Como lo que está en juego es la integridad moral de un individuo, éste puede rechazar hacer el mal incluso cuando sabe racionalmente que le lleva a un bien, pues prefiere aceptar el mal de las consecuencias que hacer el mal como tal. Un gobernante no podría, porque su fin es el bien de terceros. Tampoco la terrenalidad por sí sola explica que la justificación del mal tenga lugar en la ética política de Maquiavelo. Las reflexiones de Aristóteles y Cicerón, pilares de una vertiente de la ética clásica, a la que la de Maquiavelo se contrapone, son terre-

nales pero entienden el mundo como racional desde el punto de vista ético, sintetizado en que «la honestidad es la mejor política», es decir, que el bien, más tarde o más temprano, acaba imponiéndose en este mundo. Lo mismo ocurre con el bien colectivo, base asimismo de las éticas aristotélica y ciceroniana.

Estas características de la política pueden sintetizarse en la frase de Maquiavelo según la cual gobernarse a sí mismo y gobernar el Estado no son lo mismo[10]. Gobernarse a sí mismo pone en juego determinados problemas, desafíos y dilemas, diferentes de los que implica gobernar el Estado.

Estas dos búsquedas del bien suelen ser vistas como iguales, al punto de que habitualmente no son distinguidas entre sí, porque en ambas aparece una persona tomando decisiones. En un caso, el individuo privado. En otro, el político o el ciudadano. Pero aunque ambos sean, en efecto, individuos, los roles que desempeñan en ambas situaciones no son equivalentes, sino más bien todo lo contrario. Para entender esto la pregunta que hay que hacer es qué está en juego en cada caso.

En la decisión individual privada, la decisión sobre el obrar recae sobre la propia persona y sólo indirectamente sobre los demás. El individuo se representa a sí mismo. En el caso del político o ciudadano, la decisión sobre el obrar recae directamente y por definición sobre terceros[11], pues el político e incluso el ciudadano encarnan antes a la comunidad que a su ética como individuos. Ésta se pone en juego, pero no es lo central. O mejor dicho, se pone en juego de otro modo que en la decisión individual, porque la ética individual se medirá según la capacidad de realizar acciones que representen el bien colectivo. La moralidad de la decisión política o ciudadana consiste en su capacidad de pagar un precio individual en pos del bien colectivo[12]. La decisión personal es una acción individual; la del político o ciudadano, una acción social.

Escisión entre ética política y ética clásica

Lo que viene a decir Maquiavelo es que hay al menos dos éticas, propias de dos situaciones específicas. Una es la ética privada y otra es la ética

[10] *Berlin,* op. cit., *pp. 121-122.*

[11] *En este sentido, poner en juego prioritariamente la ética colectiva y no la individual no sería privativo sólo de la política, sino de toda actividad profesional o acción en la que se asuma responsabilidad directa sobre terceros. Sería el caso de la actividad médica o, en otro plano, el de una madre o un padre respecto de sus hijos no adultos.*

[12] *De ahí el tinte heroico que la política como actividad tiene para pensadores como Maquiavelo o Weber.*

política. La ética privada, del individuo, es la ética clásica, y la ética política, la propia de la política, es la que entronca con la ética pagana[13].

Los valores que se ponen en juego en la ética individual y en la política son ambos buenos para Maquiavelo, pero no intercambiables unos por otros. No por ser buenos se pueden aplicar a todas las situaciones vitales. Es decir, hay que elegir entre ser buen individuo privado y buen político o ciudadano. Se trata de una elección entre lo bueno y lo bueno, ya no, como pensaba la tradición occidental, entre el bien y el mal. Las cosas buenas pueden ser contradictorias.

Por lo tanto, lo que hace Maquiavelo no es, como se piensa cuando se lo representa como «maquiavélico», separar ética y política, sino separar ética política y ética clásica. Esta última, aun cuando es vista como la ética, no es más que una interpretación entre otras de lo que sería el buen obrar individual. La ética política también es una interpretación entre otras de lo que sería el buen obrar humano, en este caso salvaguardando los intereses colectivos. Pero, a diferencia de la anterior, persigue la «salvación» del colectivo en el mundo terrenal, y lo hace con conciencia de que es una ética específica adecuada a una actividad particular, en un mundo éticamente irracional.

Como se ve, ambas apuntan a objetivos diferentes, y por tanto tienen sus propios dilemas. Esos dilemas se resuelven con valores diferentes. Si la ética clásica propone resolver el problema de la salvación individual (sea del alma en el judeocristianismo, sea de la integridad moral en la aristotélico-ciceroniana) mediante valores como la caridad, la misericordia, el perdón a los enemigos, el desprecio de los bienes de este mundo, la fe en la vida ulterior (los dos últimos, propios del judeocristianismo), la ética política propone resolver el problema de la salvación colectiva en este mundo

[13] *Esta interpretación de Maquiavelo como aquel que separa no ética y política, sino una ética política respecto de otro modo tradicional de entender la ética, se basa en el decisivo artículo de Isaiah Berlin sobre el tema, y se sigue en lo básico en este apartado. Berlin afirma que Maquiavelo distingue entre ética judeocristiana y ética política. Aquí, corrigiendo a Berlin con Skinner, se modificará esa perspectiva para sostener que el florentino distingue entre ética clásica y ética política, entendiendo por la primera, como ya se anotó, aquella que contiene tanto a la ética aristotélico-ciceroniana, cuanto a la judeocristiana. En efecto, Berlin –a diferencia de Skinner– no da especial relevancia a la vertiente aristotélico-ciceroniana de la ética clásica, lo cual genera un efecto de reducción de la ética clásica a ética judeocristiana. Maquiavelo no considera que es exclusivamente el carácter extramundano de una ética, como la judeocristiana, lo que le impidiría comprender la especificidad de la política, sino su rasgo de ética absoluta e incondicionada. Por ello critica también la ética aristotélico-ciceroniana que, pese a ser terrenal, es inaplicable a la política, porque es asimismo una ética absoluta e incondicionada. Del mismo modo, al dejar de lado Berlin la vertiente protestante del cristianismo, acaba identificando la ética judeo-cristiana con el judaísmo y el catolicismo. Véanse Berlin,* op. cit., *y Skinner,* op. cit.

a través de valores como el coraje, la disciplina, la felicidad terrenal, la fuerza, el espíritu cívico, el sobreponerse a la adversidad[14].

La vertiente judeo-cristiana de la ética clásica busca la felicidad en el cielo, y por tanto ningún objetivo terreno, sea social, político o militar, es más elevado o vale más que el de la salvación del alma individual. La vertiente aristotélico-ciceroniana de la ética clásica no ve contradicción entre ser un buen individuo y ser un buen ciudadano. Ser buen ciudadano es el modo de ser buen individuo. Por su parte, la ética política busca la felicidad de la comunidad en este mundo, por lo que ningún objetivo individual privado es más elevado o vale más que la «salvación» de la comunidad política. Es decir, la ética política exige a los miembros de la comunidad, en tanto individuos y ciudadanos, los sacrificios necesarios para alcanzar la felicidad de la comunidad como conjunto.

La primacía de la comunidad sobre el individuo en la ética pagana o política, vista desde el estereotipo de Maquiavelo, aparece como una confirmación de la identificación de la política con una mera búsqueda del poder. Sin embargo, a la luz de la interpretación de Maquiavelo como edificador de una ética política autónoma, es mostrada como una necesidad lógica, ya no práctica. Tal necesidad viene dictada por la concepción de que los fines privados sólo son posibles ya no de alcanzar, sino de plantear, en el seno de una comunidad política bien organizada y gobernada, fuerte e independiente, libre. No hay fines privados sin fines públicos. Éstos son el requisito, la condición de aquéllos. El orden y la seguridad necesarios para los fines privados, no se generan solos, sino que es la política, como actividad encargada de la organización de la vida colectiva, la que los produce.

Por tanto, la política es una actividad imprescindible. Incluso aquellos que quieren apartarse de ella la necesitan. Es más, tal apartamiento es posible porque la política existe, seguirá existiendo, en tanto otros no se apartan de tal actividad, sino que se dedican a ella, sea como gobernantes, sea como ciudadanos. De este modo, la primacía de la comunidad sobre el individuo no representa, como se podría interpretar a la luz del estereotipo, como la típica indiferencia de aquellos obsesionados con el poder por la suerte individual. Más bien es lo contrario. Porque también están interesados en la libertad individual, en la posibilidad de los sujetos privados de crearse una vida propia, es que los partidarios de la ética política como Maquiavelo son sensibles a la paradoja de que para poder ser individuo, el sujeto privado debe estar dispuesto a hacer sacrificios –incluso entregando su vida– por la comunidad, pues ésta es el requisito de aquella libertad privada.

[14] *Berlin,* op.cit., *pp. 104 y 106.*

Fines y medios o males mayores y menores

La vida comunitaria es un fin en sí mismo, el auténtico fin de la política, para Maquiavelo. Pero ello no implica que la libertad individual no lo sea. La diferencia entre lo público y lo privado es que el primero es un fin en sí y el segundo es un medio, no porque uno valga más que el otro, sino porque uno es el requisito lógico del otro.

Esto determina que el criterio con que Maquiavelo evalúa la ética de los actos políticos no es que el fin justifica los medios, tal como dice la interpretación de Maquiavelo como maquiavélico, sino que los males menores evitan los males mayores. El mal mayor es la destrucción de la comunidad política. Y lo es porque con ese acto no sólo cae la comunidad en cuanto tal, sino con ella todos y cada uno de los individuos privados, todos sus fines y metas, todas sus felicidades, todos los proyectos de vida propia que caben en una comunidad política, porque sólo ésta los hace posibles.

Esto determina que el gobernante o el buen ciudadano deben saber hacer el mal cuando la situación lo requiera. Y lo requiere cuando haciendo el mal se evita un mal mayor. Ese mal que se realiza es siempre un mal menor frente a otro que –mediante un cálculo de probabilidades acerca de las consecuencias, basado en Maquiavelo en la historia, que en tanto enseña lo que ha ocurrido es la madre de la vida– sobrevendrá en caso de no actuar de otro modo. El hecho de que Maquiavelo plantee el problema en términos de males menores y males mayores evidencia que no hay en él una transvaloración de los valores. Maquiavelo no llama al bien mal, o al mal bien. Lo que hace es aceptar, como dato ineludible de la experiencia, que un mal puede evitar una catástrofe mayor, y en ese sentido, un mal puede traer un bien (y viceversa). Lo importante aquí es que Maquiavelo lamenta o condena ese acto malo que evita un mal mayor. No lo celebra, no lo atribuye a una inteligencia sagaz, que lo sería precisamente por estar desprendida de todo reparo moral. Por eso se lo ha llamado «un cristiano republicano»[15]. Lo que ocurre es que lo condena pero no absolutamente. Si así no lo hiciera, no podría recomendar su realización. La ética de Maquiavelo no es absoluta, ni de convicciones de conciencia, como diría Weber.

El criterio según el cual el fin justifica los medios difiere del antes expuesto en lo central: no condena el medio malo, sino que éste queda legitimado en virtud del valor del fin. La bondad del fin se traslada al medio. El que se

[15] *La expresión pertenece al historiador Carlos Floria y corresponde a un texto que formó parte de la VI Conferencia de la Unión Industrial Argentina, Mar del Plata, 11/13 de octubre del 2000.*

guía por este criterio es, cuando menos, indiferente respecto de los medios y, en el peor de los casos, los celebra. Es un modo de restituir la racionalidad ética al mundo, pues al convertir el medio malo en bueno, resulta que el bien lleva al bien. Es, mejor dicho, una racionalización del mundo[16].

En definitiva, lo que Maquiavelo comprueba es que la ética clásica es buena y loable para ser un buen individuo privado, pero que no sirve para ser un buen gobernante o un buen ciudadano. Lo que vale en el ámbito privado individual puede ser un antivalor en el ámbito público. Por lo tanto, hay que elegir entre ambas formas de vida buena. O se salva el alma o se salva la ciudad. La incompatibilidad entre estas dos éticas no es sólo práctica, sino lógica, porque o uno se dedica a seguir unos valores o a seguir otros que son incompatibles con los primeros (humildad o fuerza; humanitarismo o defensa de la propia comunidad). O se es un buen individuo privado o se es un buen ciudadano. Para Maquiavelo una elección honesta, consecuente, se inclina por salvar la ciudad, porque sólo en una ciudad salvada puede alguien pensar en salvar su alma.

¿Qué significa el buen obrar individual en política?

La reflexión de Maquiavelo fue, es y sigue siendo conflictiva para la tradición occidental debido a las exigencias que la ética política plantea a lo personal, a la propia subjetividad, en la medida en que ésta se encuentra moldeada por la ética clásica. Para la ética política, en tanto da primacía a los intereses de la comunidad sin anular lo personal-individual, el valor ético individual se mide en la capacidad de ponerse al servicio de lo comunitario, de hacer un mal para mí en pos de un bien para otros. Esto choca con la tradición occidental, que identifica el buen obrar individual con la pureza o integridad de conciencia. Para esta tradición, resulta difícil entender el sentido ético de una acción individual política a la luz de los fines de la comunidad política.

La multisecular identificación entre ética y ética individual, y la de ésta a su vez con la integridad de conciencia, es la herencia clave de la ética clásica, y su pervivencia, el signo de una hegemonía.

[16] *Aunque afirma que Maquiavelo no llama bien al mal y que no recomienda la práctica sistemática del mal sino sólo por necesidad, no obstante Isaiah Berlin, para explicar el criterio ético-político de Maquiavelo, utilizará la expresión de que el fin «excusa» los medios o de que «al juzgar los medios ve solamente los fines» (p. 124). Tal vez se trate de un problema terminológico y no conceptual, pero se cree poder afirmar que tal expresión («el fin justifica los medios») no representa cabalmente el criterio ético de Maquiavelo ni la interpretación que Berlin hace del florentino.*

La autopostergación de la integridad ética individual que exige la ética política no brota de un deseo personal de heroísmo, ni de una preferencia individual por el mal, sino que emana de una exigencia objetiva de la política como actividad, pues uno de sus rasgos distintivos –al menos históricamente hasta hoy– es ser una forma de ejercicio del poder. Y poder significa violencia y coacción, física y espiritual. Si la política es poder y violencia, se vuelve lógicamente incompatible salvar el alma y salvar la ciudad. Para la ética clásica tal autopostergación no puede constituir una acción individual moral, pues impide a ésta ser pura o plena. Es una ética de todo o nada.

La autopostergación ética individual no ha sido divisada con claridad en la ética clásica en la medida en que ésta no ha entendido el poder como violencia, sino exclusivamente como acción de guía de otros en pos de su propio bien. La ética clásica niega menos que la política sea poder que el hecho de que éste implique violencia y coacción física y espiritual. En la corriente aristotélico-ciceroniana, el poder político ha sido entendido como un fenómeno natural y en pos de la virtud de otros, de todos (Aristóteles), o como algo que no exigía al gobernante más que ejemplaridad (Cicerón), dado que el poder cumplía un papel pedagógico respecto de los individuos. En la tradición cristiana, el poder, incluso cuando es asociado a la violencia, se diluye en el amor al prójimo: el gobernante debe ejercer el poder, incluso violento, sólo por el mandato de situar a los individuos en el buen camino. La violencia que pueda causar a los individuos es por el propio bien de éstos, y por tanto la violencia se disuelve en el amor que la motiva. En ningún caso el poder es visto como violencia en el sentido de una dominación, de obligar a otros a hacer aquello que no necesariamente desean, incluida la puesta en juego de la propia vida física. La ética clásica no reconoce la violencia como tal, que sea eso y no otra cosa (amor, educación, bien del individuo).

En tanto el poder no es visto por la ética clásica como violencia, la noción de que el gobernante puede alcanzar la integridad ética individual no encuentra dificultades para imponerse. Los creadores de la ética política como Weber, que parten de constatar la experiencia histórica de que la política ha estado hasta ahora asociada siempre al ejercicio del poder, y que este poder es violencia física y espiritual, señalan que esta actividad estructuralmente exige un precio en términos de ética individual interior a quien la desee ejercer. De ahí que no se planteen el buen obrar individual en política en términos de integridad o pureza, pues la consideran imposible por definición (incluso aquel que realizara la paz lo conseguiría a través del poder violento y obligatorio del Estado). Lo que se plantean es un buen

obrar en otros términos, distintos de los de la ética clásica. En ningún caso lo que se plantean es olvidarse del buen obrar, por eso no separan ética y política.

Weber parte de que la acción individual del que hace política puede ser buena, pero es imposible que sea íntegramente buena, pues opera con el Estado, que implica poder y violencia. En este sentido, el mal que genera un bien (la violencia estatal produce vida comunitaria) está inserto en la estructura de la política como actividad. Maquiavelo, en cambio, no hace esta reflexión explícita acerca de la violencia estructural del poder político y su impacto en el buen obrar individual del político, pero sí comprueba que existe una alta probabilidad de que el político tenga que hacer el mal para alcanzar un bien, el de la comunidad. Así es como llega a la conclusión de que no hay posibilidad de que se dé una integridad ética individual en el político, sino sólo parcial, pero política.

Más allá de la diferencia entre ambos pensadores en cuanto a lo estructural de la presencia del mal en la política, lo que los une es la concepción de que el mundo es irracional en términos de valores, es decir que el bien y el mal están indisolublemente ligados y mezclados, formando un continuo que escapa a la voluntad del que obra. Tal como el bien absoluto, el mal absoluto tampoco se podría llevar a cabo, porque una acción mala puede traer algo bueno. Puede haber deseo de buscar el mal, pero tampoco en ese caso el que actúa puede asegurar el resultado que quiere (el triunfo del mal).

La ética clásica cree en una única y verdadera ética humana, que tendría lugar también en la política si la lucha por el poder cesara, lo cual permitiría que se abriera camino un mundo sin dominación y sin violencia, éticamente reconciliado: el auténtico mundo de la humanidad[17]. Para la ética clá-

[17] *La ética clásica, entendida como estilo de pensamiento, es monista y armonicista. Monista porque cree que existe un conjunto de valores objetivos –y no muchos, creados y en lucha– que son los auténticos del hombre, que aplicados aportarían la solución final para los problemas humanos. El armonicismo se caracteriza porque: a) no distingue entre el ser y el deber ser; b) presupone que lo deseable debe realizarse, y que lo no deseable no puede ser; y c) concibe que todo lo deseable es coherente, debe armonizar porque es bueno. Un ejemplo de armonicismo y de monismo sería la concepción clásica de la verdad, lo bueno y lo bello como entidades buenas en sí, coherentes y objetivamente deseables para el hombre. Otros ejemplos serían «orden y progreso» o «libertad, igualdad y fraternidad».*

La no correspondencia entre estilo de pensamiento e ideología política se muestra una vez más en que pensadores como Marx, tan alejados ideológicamente de los representantes de la ética clásica, sin embargo comparten un estilo de pensamiento al menos en lo referido a la ética y la política. Marx, pese a enfatizar la violencia propia del Estado, al pensarla como exclusiva violencia de clase, puede llegar a la conclusión de que tarde o temprano se abrirá paso una sociedad en la que esa violencia estatal será superflua precisamente porque se alcanzará una reconciliación humana sobre la base de unos determinados valores compartidos.

Con «estilo de pensamiento», vale aclarar, se alude a la manera de pensar un problema, a las categorías que organizan el modo de representarse la cuestión, más que al contenido

sica, puede existir una política que no implique violencia, dominación y coacción. El mal debe su existencia a una política entendida como lucha por el poder, pues si se pusiera en práctica la auténtica política, la que prescinde del poder y de la lucha para dedicarse a realizar los verdaderos valores humanos, el mal sería superfluo.

Según la ética clásica, la existencia de otra ética no se debe a la irracionalidad ética del mundo, sino a que se convierte la política en mezquina lucha por el poder. Y el poder, para la ética clásica, no es consecuencia de la pluralidad de valores, el momento de elección entre fines diversos y, por tanto, de imposición de unas voluntades sobre otras, sino fruto de la ambición humana de disfrutar de la dominación sobre otros. Como tal, es suprimible, basta con que se difunda una determinada ética, la clásica, la que reconcilia al individuo con su humanidad.

De todo este planteamiento surge que la ética política no tendría nada que decir sobre el buen obrar individual ni herramientas para pensarlo, sino sólo recomendar su supresión en pos de lo colectivo. Según la ética clásica, la operación de racionalización que produce la ética política se muestra en el criterio que echa a rodar: el fin (el mero disfrute del poder, que es además suprimible) justifica los medios (el mal).

Si se parte, en cambio, de la irracionalidad ética del mundo, la relación de la ética política con el buen obrar individual se transforma. Si el mundo es éticamente irracional, el buen obrar no puede cifrarse en la bondad de la acción sin más, sino que tiene que tomar en cuenta las consecuencias políticas que ésta trae. Lo cual obliga a integrar el mal en el buen obrar, siempre que ello sea el resultado de una honesta búsqueda del bien de la comunidad política (sea como bien, sea como evitación del mal mayor) mediante un cálculo honrado de consecuencias probables. Porque el bien entendido a la manera de la ética clásica –es decir, como acción que cumple con determinados principios considerados éticos y en la certeza de que por ser buena lleva al bien–, no se ajusta al mundo terrenal, en el que el bien también puede llevar al mal. En ese sentido, puede afirmarse que ese bien de la ética clásica carece de realidad efectiva, y por tanto es infructuoso como criterio de acción para encontrar el buen obrar político, y su papel positivo, en la medida en que forma parte de una herencia cultural y de pensamiento que ha dejado profundas huellas, cabría circunscribirlo al de ser un interlocutor polémico para pensar, edificar y redefinir la ética en el ámbito de la política.

concreto de conceptos con el que se lo resuelve. En el caso de los valores, por ejemplo, el estilo se define por ser objetivista o no objetivista, más allá del contenido concreto o fuente que cada reflexión asigne a esa objetividad (historia, naturaleza, razón, Dios). Véase Karl Mannheim, Ideología y utopía, *Madrid, FCE, 1997,* passim.

De la porteña Bucarest interbélica

Blas Matamoro

«¿Qué te parece Bucarest?» me pregunta Ioanna Zlotescu mientras vamos en coche desde el aeropuerto hacia el centro de la ciudad. Llevo apenas un cuarto de hora en la capital rumana, aspirando un denso atardecer de primavera estival. Contesto muy suelto de cuerpo: «Me parece estar de nuevo en Buenos Aires». Espero sorprender a mi amiga, aborigen aunque conocedora de la Reina del Plata porque su devoción por Ramón Gómez de la Serna la llevó alguna vez a la ciudad donde vivió y murió el disgregador de greguerías. Pero resulta lo contrario. Varios conocidos, rumanos y españoles, que han paseado por ambas ciudades, le han dicho algo similar. Mi confusión al percibir cuatro imágenes primerizas de Bucarest se agrava porque pocas semanas antes he estado una vez más en Buenos Aires, removiendo la memoria inmemorial que siempre nos produce la ciudad nativa.

Estas idas y vueltas de la memoria me recuerdan una observación parecida que le oí a Jorge Uscatescu, el escritor rumano. Había estado en Buenos Aires a mediados de los años cincuenta, acompañando a su mujer, la soprano Consuelo Rubio, solista en los conciertos que entonces ofreció, con obras propias, Paul Hindemith en el teatro Colón. Oigo de nuevo aquella música densa y desazonante, tan distinta de las melodías italianas y francesas que se solían reverenciar en casa. A Uscatescu le llamó la atención la evidente pátina afrancesada de Buenos Aires, donde todavía hoy, en los barrios, hay negocios que se anuncian como *bijouterie, lingerie, robes et manteaux.* También, la proliferación de teatros, algo que, días más tarde, he de notar vagando por las calles bucarestinas.

«Cuando Tácito encontró a una tribu de borrachos, quizás unos tracios, lo apuntó en sus anales» me dijo Uscatescu «éramos nosotros». Tal modo pintoresco de entrar en la historia de Occidente fue matizado por los siglos. «Somos bizantinos» prosiguió, palabra más o menos «la vida, para nosotros, es diplomacia». A los argentinos, en cambio, nos hallaba de una franqueza condigna con la llanura. Quizás identificaba llaneza con prepotencia, con el famoso «abran cancha» que tanta mala prensa nos suele ganar.

Sutilezas del lugar limítrofe, embriaguez por el circunloquio y el acomodo a las circunstancias, cierta vocación cortesana, son latiguillos que sobre los rumanos he escuchado durante mis días de Bucarest. Bizancio,

quizás, el punto límite entre las dos mitades del imperio que acabaron siendo las dos mitades de Europa, siempre tan difíciles de limitar y ahora, tal vez, felizmente, en trance de ser abolidas.

No iré tan lejos. Me quedo en el acendramiento porteño de Bucarest. Es una ciudad escasamente turística, aunque el país ofrece muchas cosas al viajero: un paisaje siempre verde, que se ondula o se tiende, playas, monasterios, poblaciones que evocan a imperios desaparecidos: Austria-Hungría, Turquía, Rusia. Las comunicaciones por tierra son dificultosas por el mal estado de los caminos, la buena hotelería es aún escasa y cara, pero cabe esperar que Rumania se añada a la Unión Europea en 2007 y le toque algo del reparto familiar. Lo cierto es que, yendo hacia Mogosoaia, a pocos kilómetros de Bucarest, debimos desviarnos por una carretera comarcal de tierra, con socavones como cráteres, y acabamos en una burbuja de polvo sahariano. En minutos aparecimos en el campo del siglo XIX, con carros tirados por caballos o bueyes. El tiempo cambia de calidad cuando vemos circular estos vehículos a ritmo animal, quizás el tiempo de las pampas argentinas que vieron mis abuelos.

¿A qué se debe la similitud entre estas dos ciudades tan distantes en el espacio y en la historia? Un paciente y amistoso guía, Antonio Lázaro, nos señala rincones y signos que, de otra manera, nos pasarían desapercibidos. A la vez, nos cuenta la crónica bucarestina y los parecidos van hallando su razón de ser. Son ciudades fundadas en el siglo XVI cuyo pasado anterior al siglo XIX fue borrado: en Bucarest, por los terremotos; en Buenos Aires, por un ejercicio de amnesia que canceló todo vestigio colonial. En ambas, de aquella anterioridad sólo quedan en pie las iglesias. Las españolas porteñas, bastante desfiguradas, salvo el Pilar, por los pegotes italianos del Ochocientos. Las ortodoxas de Bucarest, incólumes con sus preciosismos griegos o eslavos, oscuras y abovedadas hacia una altura desde la cual una luz lechosa, casi tangible, distribuye destellos en objetos de plata y cristal. Una penumbra humosa de subsuelo se adensa con la gravedad de los coros masculinos quebrada por la vibración acre de alguna contralto solista. Humo y perfume de incienso rodean los manteos negros y las barbas algodonosas de los popes, muy teatrales entre las puertas y las cortinas de los iconostasios. Los fieles se arrodillan y besan las manos que se les imponen sobre la frente. Todo tiene la antigua y convincente pompa escénica que el catolicismo ha ido perdiendo a favor de esas guitarreadas juveniles que dan a ciertas misas un aire de fin de curso colegial.

Algún otro monumento suelto es igualmente antiguo: las ruinas modestas del palacio de los voivodas y dos o tres posadas con patios de carruajes, locales a la calle y un primer piso de habitaciones para viajeros. Son los

hanuls, semejantes a la corrala madrileña o el *fondak* magrebí. El resto sigue siendo Buenos Aires.

Argentina y Rumania se organizaron como naciones en la segunda mitad del siglo XIX, sobre espacios indecisos. Argentina se fue expandiendo a costa de los indios nómades y Rumania, por los añadidos de la primera guerra mundial que les fueron quitados en la siguiente, según el resultado de las contiendas y el juego de las alianzas. Rumania es un galicismo, *Roumanie*, debido a la diplomacia de Napoleón III, y ese destino de afrancesamiento la aproxima al país del Plata. Se trataba de estar físicamente lejos de París, de ese París imaginariamente tan próximo. El recurso para resolver esta distancia que era, a la vez, proximidad, fue la imitación. Imitar no es copiar y en esa disidencia entre el modelo y su remedo, hay cierta originalidad, la que distingue lo afrancesado de lo francés. Un rumano o un argentino pueden ser afrancesados. Un francés, no. En las librerías de viejo me salen al encuentro los mismos libros franceses que abundan en las correspondientes de Buenos Aires, más algunas intrusiones alemanas.

Las épocas de esplendor de Bucarest y Buenos Aires coinciden. A fines del XIX, la arquitectura italiana de altos y bajos asemeja a ciertas partes de la primera con el barrio de San Telmo. Más tarde, los bulevares franceses, los panzudos edificios borbónicos del gobierno y los palacetes de la burguesía y la nobleza evocan a Batignolles y Monceau, de modo que en mi memoria todo se vuelve Avenida Alvear y Palermo Chico.

Mirando las estructuras urbanas, se acentúan las semejanzas. Una cruz de grandes vías organiza la trama: la Avenida de Mayo y Rivadavia equivalen a la Calea Victoriei, en tanto Nueve de Julio, al Bulevar Dacia. El gran parque con lago está al norte de cada ciudad. La edificación se torna más baja en los barrios y cerca de la Academia Rumana hallo las típicas casas porteñas con departamentos de pasillo o de corredor, serie de casitas de bajos que dan a una entrada común, enfilada, que se ve desde la calle. Pequeños espacios verdes hacen lugar a faunas domésticas. Canta un gallo ¿dónde? Los rumanos suelen asar la carne a la brasa, como en Buenos Aires los asados que se huelen por las aceras en las mañanas de domingo. Ya los violines cíngaros me parecen de tango y las voces de las cantoras locales, cuyos nombres ignoro, recogen ecos de Ada Falcón y Mercedes Simone. Para colmo, en el Museo Nacional hay dos estudios de Bourdelle, *El centauro* y *El arquero*, cuyas versiones definitivas están en Buenos Aires.

El pulso de ambas capitales, desde luego, difiere. Con sus dos millones de pobladores y una vida nocturna recatada, Bucarest tiene una amable lentitud de provincia, lejos del tráfago porteño, seis veces mayor y con la cultura andaluza y napolitana de vida a la intemperie, de callejeo mediterrá-

neo en busca de la plaza y el parque. No obstante, ambas son poblaciones de confín, con su gente blanca y su gente atezada, criollos y *pajueranos*, dacios y turcos. Otra nota es común, la noción de confín. De alguna manera, Rumania es la marca oriental de Europa, como Argentina es el límite austral de Occidente. *Confines de Occidente*, con precisión, se llama un libro de Bernardo Canal Feijoo que trata, entre tantos, de definir el espacio argentino, siempre difícil de perfilar, como todo lo confinado.

Hay un punto en que la historia en dos ciudades se quiebra. Las construcciones de la era Ceaucescu irrumpen en el paisaje bucarestino como una auténtica invasión. Especialmente, el faraónico Centro Cívico, inconcluso a la caída del dictador, inspirado, según se dice, por la arquitectura coreana del Norte de la época Kim-il-Sung. Cuatro barrios fueron demolidos para dar lugar a una mole de varios pisos y siete subsuelos, uno de ellos acorazado contra una posible guerra nuclear. En torno, unos jardines amurallados dan circulación a unas avenidas donde se alzan macizos edificios de lo que llamaríamos transvanguardia o arquitectura anacronista, que harían las delicias de Ricardo Bofill. En ellos pensaba alojar Ceaucescu a los empleados de la administración, seguramente para tenerlos concentrados y bajo cercana vigilancia.

El conjunto se alzó con rapidez, acaso intuyendo que el final del dictador se hallaba cerca. Los vecinos desalojados fueron a dar al extrarradio y muchos debieron dejar sus perros sueltos por lo que, de acuerdo a la especie popular, se dispersaron y asilvestraron por la ciudad, atacando a la gente, hasta que un drástico alcalde ordenó eliminarlos. Fuera de la zona y de algunas calles céntricas, el estado edilicio exhibe su deterioro, con lo que volvemos a Buenos Aires. Un troncho de metal disimulado por unas baldosas flojas, por ejemplo, me costó un par de zapatos. Esta alternancia de esplendor y miseria hermana a las dos urbes, como esos parientes lejanos que conservan un aire de familia aunque nunca se traten.

Podría llevarse más lejos el paralelo. Recuerdo una fotografía de hace largos treinta años donde Perón y Ceaucescu se están abrazando. Ciertamente, eran dos admiradores de Mao y hoy, los tres, personajes de un pretérito remoto, el que producen los seguidores que reniegan de sus antepasados. Menos arriesgado en lo ideológico, y más rumano que el rumano en el examen de las circunstancias, Perón tuvo un final mucha más astuto, porque concitó en sus funerales a propios y ajenos. A Ceaucescu, en cambio, le montaron una parodia de proceso y lo fusilaron algunos de sus fieles seguidores.

Joaquín Garrigós, buen conocedor de gentes y letras del país, me enseña el adjetivo *interbélico*. Siempre he dicho y leído «tiempo de entregue-

rras, período de entreguerras», pero sin hallar el adjetivo pertinente. Lo interbélico tiene, en Bucarest, el aura de una *belle époque*, de lo que siguió a un desastre y antecedió a otro, un tiempo exento de calamidades y poblado de esplendores. En la Argentina, donde no hubo guerras mundiales que soportar, sin embargo, el equivalente a los años interbélicos también se da, porque la primera guerra mundial dejó una secuela de buenos negocios, estabilidad económica y calma política, antes de los trastornos de la Gran Depresión y la serie de intervenciones militares que duraron medio siglo. El adjetivo me seduce y lo argentinizo por mi cuenta.

También se encarga Garrigós de indicarme que los escritores rumanos que conozco son los que han escrito en francés: Panaït Istrati, Eliade, Cioran, Ionesco, no sé si Vintila Horia. La actriz rumana que recuerdo en su vejez haciendo *La mamma* de Roussin, Elvire Popesco, también actuaba en francés. Y la soprano rumana que dejó una estela legendaria entre los aficionados porteños y era admirada por Puccini, había afrancesado su nombre: Hariclée Darclée. Realmente, fuera de algunos poemas de Lucien Blaga y Marin Sorescu, mi ignorancia de la literatura rumana se acerca a la perfección. Para enterarme con cierta rapidez de la atmósfera que dominaba en el período interbélico, me recomienda Garrigós el diario de Mihaîl Sebastian, que ha traducido, prologado y anotado para Destino de Barcelona. Ha hecho un trabajo de calidad y utilidad. Seguramente, está mejor escrito que el original, porque tiene una lectura más (la observación la hizo, en general, Paul Valéry respecto a toda buena traducción). A ello se suman la presentación de un escritor que desconocemos en español y las notas al pie, indispensables en este tipo de textos, pues nos abren paso por el laberinto de nombres y apodos de la época.

Estos diarios tienen la excelencia de su género: no parecen escritos día a día, a rachas, sino que construyen una historia, como si se tratara de una novela o una biografía previamente bosquejadas. Hay que conocer bien al personaje –y tratándose de uno mismo, la empresa es especialmente difícil, porque de cerca se abusa de la máscara– y sorprenderlo en los momentos oportunos para sacarle los perfiles más significativos. Quizá Sebastian contaba con buenos ejemplos, Jules Renard y André Gide, pero el sujeto del diario –el que sujeta y el sujetado– es creación suya. Otra calidad del texto es el equilibrio que hay entre la introspección y las atenciones que presta al mundo, de modo que el individuo está en la época y la época se cristaliza en el individuo.

Sugestionado como estaba por el porteñismo de Bucarest, lo primero que advertí en Sebastian fue su sesgo de argentino, hombre que está solo y espera sin saber qué espera, en una suerte de espera abstracta que no cuaja

en empresa ni en esperanza. Su doble apetencia de letras y de música me lo hacen, por la parte que me toca, muy familiar, en especial dada la lista de intérpretes que poblaron, a la vez, las carteleras de nuestras dos ciudades, con la excepción de Enescu, el músico rumano por excelencia, que creo nunca cruzó el charco hacia el Sur: Kempff, Piatigorsky, Bernardino Molinari, Casals, Thibaud, Gieseking, Cassadó, Hubermann, Rubinstein, Cortot, Scherchen, Friedman. Dan ganas de poner puntos suspensivos, signo que detesto porque son como la confesión de ineficacia del escritor o el memorioso.

Sebastian, como buen argentino –sigamos con la exageración pues resulta útil– es un joven prematuramente decadente, que se siente viejo y percibe que soporta una carga imaginaria de siglos, otorgada por un país que no llega a tener cien años. Es un niño cansado de la vida que no ha vivido, y que está desilusionado, como un anciano, de ilusiones que no tuvo. Por poco, entra fácilmente en una letra de tango. Más aún si se examina su relación con las mujeres, propia de un solterón con madre cercana y padre inexistente, según el esquema de las familias tangueras.

La mujer es, para Sebastian, «un pequeño monstruo adorable». El amor lo hace sufrir y sólo es feliz cuando consigue liquidarlo. Su modelo femenino es una seductora promiscua, preocupada por la modista, la peluquera y la compra diaria. Es notoriamente insensible, frívola y falsa. Tanto que, si una mujer le dice «te quiero», se siente halagado pero también estúpido. Es el momento en que se entusiasma porque tiene delante a una actriz que, al tiempo, se sospecha hetaira, capaz de arrastrar una nómina de mil amantes.

No quiere con ellas matrimonio ni hijos, sino penas de amor, verse con una antigua querida y evocar el tiempo cuando la amó como un perro, cuando intentó salvar a una depresiva del suicidio. En general, la evocación de sus amores lo llevan a reconocerlos como ridículos, que las mujeres se le acercaron pero no lo conocieron y él no las ayudó a que lo quisieran bien. ¿Es alguien incognoscible, lo somos todos, la mirada femenina no lo alcanza por pertenecer al otro mundo, el famoso «continente negro»? Desde luego, resulta imposible mayor fidelidad a la literatura del tango.

Por cierto que Sebastian excede a Discepolo, sin desmerecerlo. En la primera mitad del diario se advierte que necesita siempre amar a alguna mujer. Luego, ellas desaparecen, a medida que la situación histórica se vuelve más dramática y penosa. Las reflexiones del caso nos llevan hacia Proust, tal vez el único escritor contemporáneo que Sebastian lee con interés y provecho, porque le ayuda a contar su propia historia. Notoriamente, en el aspecto amoroso, porque el rumano entra y sale de sus enamoramientos como si intentara comprender el fenómeno que consiste en ena-

morarse de una mujer que, para el resto del mundo, es insignificante y ni siquiera vistosa.

La felicidad es, para Sebastian, algo que se remeda pero que no se vive. Un psicoanalista buscaría la interdicción familiar que promueve este bloqueo o como se llame, a partir de la ausencia del padre, cuyo apellido es borrado por el uso del pseudónimo (en efecto, nuestro escritor se llamaba, en realidad, Iosef Hechter, aunque mejor sería decir que nuestro escritor se llama Mihail Sebastin y que Iosef Hechter es un ciudadano de Rumania del que no nos estamos ocupando).

Ampliando el punto de vista, prefiero ver en esta reticencia ante la dicha, una moral. De nuevo, proustiana o, si se prefiere, cristiana: lo productivo del dolor, que señala una carencia que exige hacer algo para colmarla. Por ejemplo, escribir los libros de Mihail Sebastian. Proust, en cualquier caso, lo acerca a sus propias vivencias. O lo contrario, que es lo mismo: lo ayuda a reconocerlas. Por ejemplo, en el amor que, para ambos, es la angustia de no poseer, cuyo síntoma privilegiado son los celos. El enamorado se reconoce tal como celoso. El ser amado es inabarcable y lo ronda el fantasma de la imposible ruptura. A veces, Sebastian se imagina Saint-Loup liado con Rachel, la antigua prostituta, o la versión de vía estrecha de Swann enamorado de Odette, la antigua cortesana. Ambas son mujeres que arrastran sedimentos incontables de pasados amores, los lesbianos en especial, porque siempre detrás de ellas hay terceros o terceras, quizás éstas más «viriles» que el propio amante masculino que sufre y goza ante este inmenso panorama abierto por la historia de su amada.

Marietta es Madame Verdurin. Tal diplomático, cuyo nombre no sabremos, es Monsieur de Norpois. Mogosoaia, donde le toca ser movilizado, es Doncières, la ciudad en la que Saint-Loup tiene su regimiento. Y esto es así porque, para Sebastian, como para Proust, la verdad de la vida es el arte. En consecuencia, el verdadero lector proustiano convive con Proust, no pasa de largo simplemente por su obra. Sebastian le dedica todos sus veranos. Hasta la lectura de Balzac, el novelista que Sebastian más admira, tiene claves proustianas, porque hoy leemos a Balzac después que a Proust. En concreto, Sebastian tradujo y editó una selección de la correspondencia de Proust en 1939 y el siempre anunciado y nunca escrito libro sobre Balzac, me permito imaginar que habría sido una lectura proustiana de Balzac.

Más enfática y obvia es la relación con «personajes reales» del mundo proustiano, los Bibesco. Antoine, el autor de teatro, noble titulado, rico, famoso, amigo de celebridades francesas, se muere de ganas, sin embargo, por verse representado en Bucarest, triunfar en el barrio. A su vez, se considera ajeno a Rumania, como un inglés entre negros, un cosmopolita civi-

lizado que explora un país bárbaro y pintoresco. Por si faltara otra similitud, he allí al argentino de la alta burguesía (la bien o mal llamada «oligarquía») que vive en París y recala, de vez en cuando, en cuatro o cinco calles de Buenos Aires. Tampoco puedo evitar el recuerdo de los escritores argentinos que, por los mismos años que Sebastian, se aquerencian en Proust: Roberto Mariani (autor del primer libro en español sobre el tema), José Bianco, Manuel Mujica Lainez, Victoria Ocampo.

El retrato que Sebastian nos deja de Elisabeth, la mujer de Antoine, parece firmado por Proust. Es una señora fea y mal vestida, principesca y *chinée*, que cuenta sus encuentros con celebridades europeas, del rey de España hasta Léon Blum, con una gracia esnob que mueve al escritor a mandarle flores y versos de ocasión. La seducción del esnobismo, tan proustiana, una vez más, produce pleno efecto. En rigor, Sebastian ve el mundo de los Bibesco (Marthe incluida con sus deslavazados libros sobre su amigo Marcel) como el Narrador de la *Recherche* ve el mundo de los Guermantes: una comedia con aires de locura, observada desde la platea por un plebeyo inteligente, dicha en una jerga que pone en escena la inanidad de algo presto a desaparecer.

Yo algo sabía de Marthe Bibesco, por los mencionados libros y la admirable biografía que le dedicó Ghislain de Diesbach. Al visitar su palacio de Mogosoaia no pude evitar ponerme en la butaca de Proust utilizada por Sebastian, pero el resultado es que el desamueblado caserón me hizo pensar en el casco de una estancia argentina: arquitectura pastiche de evocación veneciana e interiores inmensos, encalados y de una sobriedad criolla, en los cuales, alguna vez, unos potentados ociosos, de apellidos vascos o bearneses, excusaban su aburrimiento jugando al *bridge* y conversando en francés, como aristócratas de la Europa oriental. Frente a la terraza, una solitaria laguna completó, en tiempos, el paisaje de confín veneciano solitario, Burano o Torcello. Ahora, la nueva burguesía poscomunista ha llenado una península con sus chalés horteras y bulliciosos, ahuyentando para siempre a los señoriales fantasmas de los Bibesco, los Lahovary y los Mavrocordato.

¿Cómo encaja Sebastian la reflexión proustiana tomada de aquellos versos de Alfred de Vigny que adjudican Gomorra a la mujer y Sodoma al varón? En cuanto a lo primero, ya hemos visto que ellas son Albertine, amiga de Andrée y de Mademoiselle Vinteuil. En cuanto a él, cabe subrayar ese sueño en que comparte una cama con su hermano y una bella vecina desnuda. Más interesante aún me parece el episodio de la muerte de Fabi (1941), un hermoso adolescente del que nos da algunos detalles físicos y ante el cual expresa el duelo de un verdadero enamorado. En efecto, sólo

quien ama y sigue amando para siempre –al revés de lo que le pasa con las mujeres– puede preguntarse ¿por qué lo dejé partir, por qué pude perderlo, por qué la omnipotencia de mi sentimiento, que lo ha inventado, no pudo retenerlo en la vida?

Como último rasgo proustiano de Sebastian anoto su relación con la música. Doy por sabida la importancia que la música tiene en la obra de Proust. En cualquier caso, no es este el lugar para tocar el tema. En este campo, como, en general, en todo lo estético, los gustos del rumano son clásicos. Bach encabeza, con notable ventaja, la lista de los preferidos. Y lo hace de modo permanente. No decae ni se altera la reverencia bachiana de Sebastian, cosa que no le ocurre con otros grandes nombres como Beethoven. A pesar de que fue cronista musical (en francés y en el periódico *L'Indépendance Roumaine*) no se lo ve enterado de musicología o historia de la música. Se va anoticiando de a poco en la materia, con ese trabajo un tanto aventurero que hemos conocido los aficionados anteriores a la aparición del microsurco. Ir a conciertos, pescar emisiones de radio, conseguir discos de raro repertorio, frágiles círculos de baquelita, a menudo para oír por única vez una obra.

Está claro que no le interesa la música de teatro, ni la ópera ni el ballet. Es curioso este desdén porque Sebastian escribió, tradujo y adaptó mucha literatura teatral. Pero lo mismo le ocurre con el cine. En su diario hay numerosas anotaciones al respecto, pero ningún comentario sobre las películas que ve, los actores o directores, etc.

Ahora corrijo lo de curioso. Es muy lógico que Sebastian tuviera tales preferencias. Como para Proust, la verdad de la vida está en el arte y el arte por excelencia es la música. Lo único que le ocurre de verdad es escuchar música, irse al tiempo fuerte de lo que permanece indestructible. Lo demás es tiempo que pasa de largo, el proustiano tiempo perdido. Tanto es así que intenta no abandonarse a la música, conservar la apolínea distancia y la curiosidad, como si estuviera leyendo un libro (en lengua extranjera, añado por mi cuenta), para no desaparecer en el torrente del gozo y mantenerse en los predios del placer. Sólo registro una excepción: el llanto que le produce el violonchelo de Pau Casals, justamente porque no tiene nada de comunicativo ni de brillo virtuosístico.

Sebastian, como Proust, intentó rescatar –sin saberlo expresamente, me permito aseverar– lo sagrado de un mundo profanizado, horro de trascendencia y abandonado por los dioses, en una suerte de inconfesa religión del arte. La vida, de otra forma, es casualidad de estar en el mundo, vegetal espera sin esperanza, descomposición que no llega siquiera a ser patética, insensatez desprovista de energía y virilidad. La vida es mera aceptación,

un ejercicio de soledad, inutilidad y declarada incapacidad de alegría. Es como si no tuviera motivaciones profundas para vivir pero proclamarlo consigue mantenerlo vivo. Y no olvidemos que su proclama está escrita, o sea que vida (mejor dicho: supervivencia) y literatura van juntas, en el sentido de que se dan garantías mutuas. Hace falta estar vivo para escribir y la escritura disipa la muerte, porque el mero hecho de ser humano le produce cansancio y repugnancia.

Este es quizás el lugar crítico de la personalidad de Sebastian, para quien madurar es perderlo todo antes de cumplir treinta años, despojarse en un ejercicio ascético, estoico, de apego estricto a la vida, a los mínimos vitales. Es, de alguna manera, lo que define su relación con Rumania, especialmente a partir de 1938, cuando empiezan las restricciones para los judíos: proyectar la emigración y no moverse de su tierra. Asegurar que eso que no hará nunca le permitirá imaginarlo perpetuamente.

Ciertamente, aunque no arrollador, tuvo éxito en el teatro. No así en la novela. Este diario, por su parte, no se exhumó hasta 1996, medio siglo tras la muerte del autor. Pero el teatro no era para él nada serio. Tal vez lo único que le gusta de la escena es que se trata del exclusivo lugar donde la gente no huye del trabajo, sino que lo busca, consiguiendo repetir gestos y expresiones convenidos.

Con lo anterior se relaciona el vínculo expresivo que Sebastian guarda respecto al dinero. Gane más o menos, con sus piezas teatrales, sus artículos, sus empleos de abogado y en las Reales Fundaciones, siempre le falta dinero y se siente al borde de la miseria. Hay una suerte de necesidad melancólica de estar cerca de la ruina, no sólo por un apego profundo a la decadencia como forma de vida, sino por estar pagando insensiblemente la deuda misma de la vida como una suerte de insolvente perpetuo. Al fondo, de vez en cuando, se oye una voz confusa, poderosa, inquietante. Es la siniestra voz de Dios, recóndita y horrible, que él trata de que no lo persuada a la obediencia. Es cuando Sebastian se pone a rezar. Se trata de una única jaculatoria: «Señor, hazme ateo».

Si se frota con cuidado esta superficie de melancólico quietismo decadente, me arriesgo a sostener que Sebastian fue un hombre apasionado. No lo digo en el sentido atropellado de la palabra, que confunde pasión y emoción. Por el contrario, creo en la pasión como algo frío y tenso, que nunca estalla pero que jamás desaparece y que puede afirmar toda una vida ante las suicidas alegrías y los sueños suicidas de personajes como nuestro escritor. Porque aquí sí que la literatura juega la baza más fuerte, el placer de escribir y el más alto aún, el de releerse.

Como toda pasión, la literatura es, para Sebastian, extremosa y contradictoria. Quien ama, odia y no puede sentir lo uno sin lo otro. Si la vida, el estar adherido al presente, soportar la insoportable presencia en el tiempo, es despreciable, no lo es quedarse en ella para escribir, sobre todo los libros que no podrá redactar, tanto que a veces preferiría tener otra profesión, la abogacía, sin ir más lejos, que no lo compromete a nada, pero lo saca del aquí y lo manda a ese *ailleurs* donde están todas nuestra vidas no vividas ni vivibles, la tierra utópica donde la presencia no sea culpable. Esa tierra donde no soñará con perseguidores (normalmente, nazis o pronazis que lo señalan como judío), donde morirá en un derrumbe y seguirá en el mundo como muerto o sea inmortal, donde no habrá de hablar en segunda persona a ese escucha desconocido, que no sabe él ni sabemos nosotros quién es, salvo que cada lector se ponga en su lugar, lo cual no está nada descaminado.

La vida como algo malo, como naturaleza caída cuya única redención puede ser individual y privada (la literatura o la música, por ejemplo) puede encaminarnos hacia el judaísmo. No se trata de una religiosidad asumida como tal, ya que Iosef Hechter no dice creer en nada trascendente ni practicar ningún culto. Pero existe el antijudaísmo, activo y constante en Rumania, agresivo y criminal cuando el país cae bajo el dominio hitleriano. Es entonces cuando Sebastian se pregunta por qué lo tratan como Hechter, como judío, si él no practica ninguna religión. Empieza, por medio del verdugo, la construcción de una identidad de víctima y la recuperación, si cabe la palabra, de todo el odio a sí mismo, el *Selbst– Hasse* característico de la condición judía. Precisamente, empieza a concurrir a la sinagoga cuando se desatan las primeras persecuciones como tales, cuando advierte que, por ser judío para el verdugo antisemita, tal vez al día siguiente no pueda arrancar la hoja de hoy del almanaque.

Sebastian reprocha a los judíos el colocarse en el papel de las víctimas, acaso aceptando que Dios ha decidido su culpabilidad desde el trono de la ira. No reaccionan a las agresiones, no agreden, se sienten –como él, por su parte– feos, débiles, vestidos de ropas raídas, avergonzados, frente a esos agresores fuertes y hermosos, que a Sebastian le producen, todo por junto, alegría, admiración y humillación. Quizás haya que aceptar el terrible destino del judío, cuyo máximo ejemplo es Cristo, ese judío que ganó la gloria al precio del más humillante de los suplicios.

Lo más llamativo de esta situación me parece la relación de Sebastian con escritores abiertamente antisemitas. Es como si se hubiera establecido un pacto de convivencia con la mediación de una retórica agresiva: Rumania ha caído en manos del imperialismo soviético dominado por los judíos, etc. Es evidente que hubo en el país un antiguo terror a la presencia rusa,

luego comunista, a la proletarización y colonización de Rumania por parte del imperio eslavo. La opción por un protectorado alemán de signo nazi, puede tener este origen. Pero, en el caso de Sebastian, es curioso advertir que aguanta la presencia tanto de Mircea Eliade, a quien quiere y respeta, como de Camil Petrescu, a quien desprecia por acomodaticio, cínico y descarado. Petrescu es el ejemplo del chaquetero rumano, que se pasa la vida negando lo que ha sido (legionario, homosexual, pronazi) y pidiendo disculpas para ocupar posiciones.

Berlín o Moscú parece ser la única elección posible, pero que está vedada a los judíos. En general, sus amigos eligen Berlín. Algunos por terror (Eugenio Ionesco por tener la madre judía), otros por ser inteligentes y desprejuiciados pero cínicos y cobardes, como Émile Cioran. O ambiguos, como su admirado maestro Nae Ionescu, seguidor de Spengler, para el cual todos los grandes creadores son gente de la derecha.

Quizás a Sebastian toda esta intriga le pareció típicamente rumana. Rumania: país sin izquierdas, raramente de extremistas, rico en policías que reproducen policías, un suburbio propicio a los contubernios de arrabal, la prostituta balcánica que se somete para subsistir. Frente a él, el fantasma ruso, máscara de la omnipotencia judía, que produce terror en los antisemitas. Sebastian no se consideraba judío ni rumano, sino un campesino francés, el hombre en quien empieza la democracia.

Lo más intenso de estos diarios es el lento goteo de castigos y exterminios a que se ven sometidos los judíos. Es muy posible que el lector, al recibir el relato día por día y en primera persona, sienta una angustia similar a la que Sebastian y otros muchos experimentaron en el proceso. Desprovisto del carné de periodista ya en 1938, lo echan de su casa y debe buscarse otra vivienda, mientras se entera de la confiscación de inmuebles y las deportaciones y matanzas. Debe pagar con dinero, con objetos, con trabajos (paleo de la nieve), mientras es despojado de su matrícula de abogado y su empleo oficial, del teléfono y la radio (la música, tan esencial en su vida, ha de escucharla en casa de amigos o en algún concierto en vivo). Le racionan la comida, no puede contratar sirvientes y recibe insultos callejeros. Vive de dar clases a niños judíos y estrenar obras que firman terceros con pseudónimos, gentes de confianza que le cobran sus derechos de autor.

Su inercia ante el mundo no redunda en indiferencia ante la historia y aquí es posible que el lector redoble su angustia al ir anotando, también día por día, los progresos del nazismo en la Europa prebélica y luego, en la guerra, hasta octubre y noviembre de 1942, cuando se advierte que el Eje empieza a ser derrotado, en especial a partir de febrero de 1943, con la rendición del Sexto Ejército alemán ante las ruinas de Stalingrado.

La suerte de una Europa sometida al nazismo es, fatalmente, su propia suerte. Así lo siente, más que lo piensa, cuando llora por la caída de Checoeslovaquia y, más aún, de París, en manos nazis. Estará seis meses sin escribir su diario, indiferente ante un terremoto que sacude su ciudad, siempre amenazada de desaparición por la endeblez de sus construcciones. Se imagina soldado, metido en un campo de prisioneros o ante un pelotón de fusilamiento o llegando a ser nadie, ese soldado anónimo que muere en la batalla. La guerra europea, luego mundial, se le aparece como inverosímil. O bien Europa se entregará mansamente a Hitler o bien un golpe de Estado interno, con la complicidad de un Mussolini neutral, acabará con el dictador nazi. No la revolución, en todo caso, porque la ve como un lujo de la historia, ajena a la leyenda de que se trata de una cosa de pobres.

Conviene tener en cuenta que en Bucarest la guerra no se vive hasta muy tarde, pues los primeros bombardeos aliados se registran en septiembre de 1942. Movilizado, nuestro escritor soporta los trabajos más denigrantes, dada su condición de judío, mientras empieza a saber que se masacra e interna a los suyos. Si bien no llegará a combatir, el cuartel se le aparece como un campo de concentración.

Como el personaje de Joyce, la historia se le da en clave de pesadilla, de la cual despertará algún día. La verdadera realidad no puede ser tan atroz vigilia, en la cual el mundo sufre el síndrome de Estocolmo y admira las atrocidades nazis. El diario registra este lento e inexorable discurrir de la guerra, que se acepta, finalmente, como un proceso interminable, similar a la naturaleza. Al igual que la música, tiene para Sebastian algo de estupefaciente, de éxtasis que se sitúa más allá de placeres y dolores. Si acaso, lo terrible de tal mundo es que ha enloquecido y él conserva la razón.

Rumania, sociedad bizantina, se prepara a recibir a los triunfadores, o sea a los aliados, a cuyas fuerzas se ha unido tardíamente. Los legionarios abandonan el saludo nazi y elogian a Inglaterra. Es como si todo lo que ocurriera en la historia diese lo mismo. Tras catastróficos bombardeos, no son los británicos sino los rusos quienes ocupan Bucarest el 30 de agosto de 1944. Con su angélica sencillez primitiva, los soldados soviéticos roban y compran cualquier cosa a bajo precio. Sebastian pasa fugazmente por la prensa comunista pero entiende que nada se compondrá en el corrupto país si no se depuran responsabilidades. Finalmente, vuelve a ser el mismo personaje impertinente, solitario y excluido de siempre. Rumania ha sido «liberada» por los rusos, provenientes de un país donde no hay libertad. Rumania: la vieja charca balcánica, reaccionaria, llena de chaqueteros dispuestos a celebrar a los soviéticos como celebraron a los nazis. Distinto

entre contrarios, le tocó morir atropellado por un camión el 29 de mayo de 1945. Despiadado y lógico final de quien recibió la vida como un don absurdo.

No puedo menos que volver al paralelismo entre Rumania y la Argentina. En efecto, la vieja burguesía oligárquica que, con tino político, manejó el país durante la Gran Depresión, se abstuvo en 1943, incapaz de digerir la alianza de Inglaterra con la Unión Soviética. Militares pronazis dieron un golpe de Estado del que, con matices, surgiría el peronismo. La suerte de la guerra mundial afectó curiosamente al país. Ingleses y alemanes coincidían en preferir la neutralidad, porque Argentina era proveedora de los británicos y los nazis querían a Sudamérica fuera de la alianza que los enfrentaba en el mundo. Los norteamericanos, en cambio, presionaban para que Argentina entrara en la guerra a su flanco, como el Brasil. Y así ocurrió tres días antes de la rendición alemana, o sea prácticamente nunca. Un triunfo fascista en la guerra habría incorporado fácilmente al país dentro del bloque pronazi. No es difícil imaginar a muchos Sebastian argentinos viendo esta perspectiva en los primeros años de la guerra, hasta Stalingrado, El Alamein y el desembarco en Sicilia y Argelia.

Por los mismos días en que estaba leyendo los diarios de Sebastian, releí, tras cuarenta años, las memorias de Arthur Koestler. Debate, en Madrid, reeditó las traducciones argentinas de Juan Rodolfo Wilcock y Alberto Bixio, *Flecha en el azul* y *La escritura invisible*. Afortunadamente, no corrigió los textos originales conforme a los usos de la calle Serrano, y así podemos leer palabras como frutilla, valija, nafta o arvejas sin considerarlas «americanismos».

Contrapuesto al autorretrato del rumano, el del húngaro comprueba, una vez más, la coincidencia de los opuestos en la historia. Judío indiferente a las religiones, como el colega, Koestler es, por el contrario, un hombre necesitado de creencias y con una oscura y poderosa fe en la capacidad de mejoría radical que ofrece el mundo histórico. No en vano cita a Trotski: «Nuestra meta es la reconstrucción total del hombre». Y, en efecto, por las mismas fechas y en la cercanía geográfica del rumano, Koestler se adhirió al comunismo con una fe religiosa, en el sentido de religarse con el Dios de la historia cuyos profetas eran los clásicos marxistas y su ejército, las legiones del bolchevismo ruso.

Koestler necesitaba creer, ver la luz, alcanzar el éxtasis intelectual del converso: no tener dudas ni conflictos, ya que toda pregunta tiene predispuesta su contestación y el sistema, convenientemente cerrado, intenta convertir a los paganos pero quema a los herejes. A pesar del rótulo escogido –materialismo científico– Koestler experimenta su entrada en el comunis-

mo como la adquisición de una fe que no pide demostraciones lógicas. Es el credo militar del militante, la devoción por la Ciudad de los Puros, para quienes todo es puro, isla de Utopía desde la cual se rechaza la sucia ciudad de la historia meramente humana. Basta con que el converso encuentre a su militante apóstol adecuado. Es el eslabón que lo une a la cadena de los proletarios ideales, enésima versión romántica del buen salvaje rusoniano, el campesino inocente de las églogas.

Quizá valga para todo el proceso evocado la lectura que Koestler propone: había en la Europa del Este una burguesía empobrecida, incapaz de montarse su propia democracia, para la cual sólo se abrían dos caminos, el fascista y el comunista. Es algo a menudo mal entendido desde la Europa occidental, con sus democracias antiguas y consolidadas. Por otra parte, la época interbélica fue vista por muchos como un preparativo para el Juicio Final de la Historia, el estallido de la ira divina ante los males de la propia Creación, un Apocalipsis carente de Mesías. El Juicio Final era el castigo nazi a los pecados de la sociedad burguesa, en tanto el comunismo lo veía como la antesala del Reino Celestial en el mundo, la revolución. Una suerte de cura mágica para los males de la humanidad, unida a la seducción estética del bolchevismo, su teatro y su cine, heredados de la vanguardia y ahormados a las necesidades de la propaganda redentora.

El comunismo fue visto por muchos, al igual que Koestler, como la única solución para los males europeos. Si acaso, los más relativistas lo compararon con el fascismo y advirtieron que se trataba de un mal menor y una vía abierta hacia el Reino de Utopía. En cualquier caso, la herramienta proporcionada era poderosa y seductora: una dialéctica que puede probar cuanto se crea y creer cuanto se pruebe hasta perfilar la figura de la solución única.

Con todo, Koestler siempre percibió los matices, como cuando dice: «El rebelde siempre tiene algún rasgo quijotesco; el revolucionario es un burócrata de la Utopía. El rebelde es entusiasta; el revolucionario, fanático». Así es como Koestler, en 1931, en plena Gran Depresión mundial, con el falso nombre de Iván Steinberg, se puso a militar en secreto para el Partido Comunista y a gozar de los bienes del Occidente capitalista. Es curioso imaginar los sufrimientos del incrédulo Sebastian y los placeres del convencido Koestler, las dos caras de una misma cultura en crisis: la modernidad laica en busca de las certezas ultrarracionales que no halla en un mundo racionalizado y burocratizado.

Koestler entró en el comunismo como quien ingresa en una religión, con la constante consciencia del pecado original, esa falla nativa que los hombres hemos de pagar con lo que hagamos en la historia. El Partido, como

una iglesia, suministra códigos morales (relativos a la clase social que sea, pues no hay una supuesta ética universal, abstracta y en rigor, burguesa), estéticos y sexuales. Eludirlos es caer en el pecado de desviacionismo. Nada ha de ser personal, pues lo personal lleva igualmente al extravío ideológico. De la misma forma, ha de evitarse la amistad individual entre comunistas, dado el riesgo del fraccionamiento. Por el contrario, los vínculos han de ser de mutua vigilancia. Los comunistas pueden equivocarse pero el Partido Comunista, jamás. Los fieles pueden errar; la Iglesia, nunca.

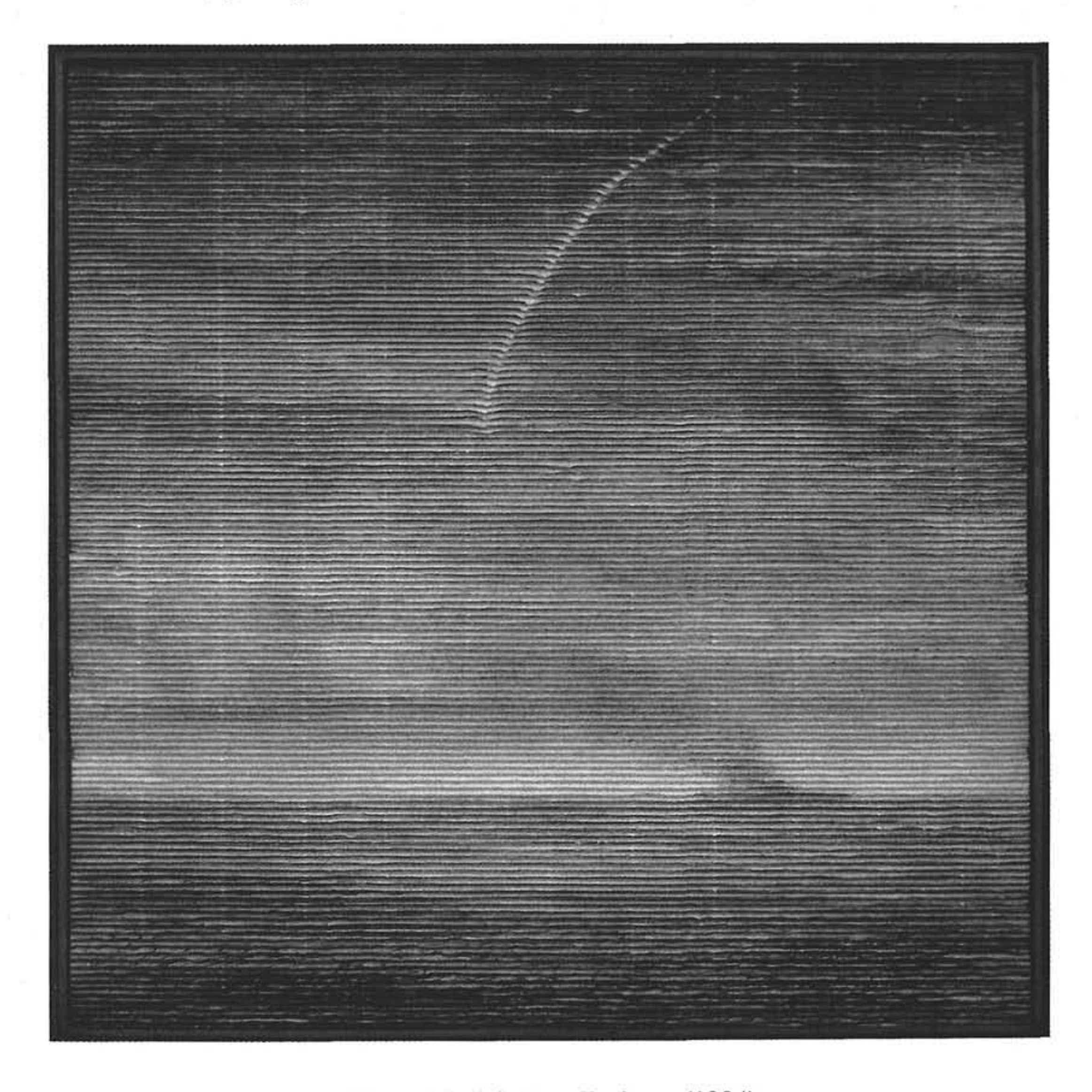
Koestler vivió su paso por la organización bolchevique como quien se adiestra en la caballería andante de la revolución. Se ignora el miedo, encajado el neófito entre ritos y jerarquías. Así vivió su viaje a Rusia en 1932: una atmósfera segura y sofocante de reformatorio aislado del mundo. Curiosa y lógicamente, le produjo todo lo contrario que euforia: depresión y fantasías suicidas (las llevaba consigo y acabó cumpliéndolas, muchos años más tarde). En efecto, cualquier sistema cerrado termina produciendo una sensación de extrañeza ante el mundo exterior, la que siente un niño cuando adquiere la noción de estar fuera de casa, sin el sostén de la omnipotencia paternal. A su vez, el encierro otorga una segura identidad y desarrolla el terror a la excomunión, el miedo a no ser nada ni nadie fuera del molde partidario, que vale como universo. De ahí, también, el fenómeno simétrico: el obsesivo y fóbico anticomunismo del excomunista.

En la sociedad, el individuo es cero; en el cosmos, es infinito. La política prescinde de estos extremos, pues se vale de soluciones pragmáticas de medida discreta, carente de todo absoluto y cualquier remedio definitivo a las imperfecciones de la condición humana. Pero el comunismo no fue político, sino religioso, una respuesta diferida a la secularización radical del mundo propuesta por la modernidad, la que vivió y padeció una mentalidad esencialmente escéptica como Sebastian. Por ello, el comunismo fue una promesa utópica de resultados arcaizantes, como vemos cuando las sociedades comunistas ingresan en el mercado mundial, a la rastra de los países desarrollados.

Como toda religión, el comunismo propone la pertenencia a una entidad gigantesca, el pueblo de Dios, la humanidad entera. Expulsado de ella, sólo le aguarda al infiel la marginación del pariente repudiado por su familia. Si se marcha voluntariamente, queda fuera de la humanidad, es una suerte de subhombre, habitante de un arrabal de los renegados digno del mejor Máximo Gorki. Difícilmente podrá prescindir de un vínculo detestado y melancólico respecto a su perdida iglesia de proveniencia, pues tal es la dación de toda iglesia: suturar el agujero abismal del origen. El tiempo humano queda reducido a su tamaño próximo: una comedia de títeres cuyo libreto

es proporcionado provisoriamente por la historia, una suerte de texto con grandes tramos de improvisación.

Las calles de Bucarest, caldeadas por la hoguera infernal de Centroeuropa, me recordaban incesantemente a Buenos Aires, cuya apariencia es la lejanía. Una vez más, sentí la redondez de este mundo, único y nuestro, donde todos los confines acaban tocándose. Los baches callejeros, la proliferación de los teatros, los blancos y los morenos, los variables dialectos del latín de nuestras gentes, todo se superpuso conformando el escenario donde el viajero vuelve, una y otra vez, a preguntarse dónde está. Koestler y Sebastian, en cualquier esquina, se encontraban para matar sus nostalgias del *ailleurs*, de la otra vida, la verdadera, sentados ante una mesa del Café de los Angelitos. Sí, precisamente allí donde el bulevar Dacia se encuentra con la calle Rincón. Se volvieron al verme y me preguntaron, los dos al unísono: «Y vos, pibe ¿dónde estás?»



Héctor Medici: *Estrella fugaz* (1984)



Eduardo Medici (2000)

CALLEJERO



Héctor Medici: *Mar de Ícaro* (1989)

Carta de París.
Un verano letal

Gustavo Guerrero

El 10 de agosto se anuncia que la ola de calor se ha cobrado sus primeras víctimas: unos cincuenta muertos en la capital y en sus alrededores. Dos días después, los muertos son ya unos cien más o menos dispersos por todo el territorio. Hace ciertamente mucho calor y la prensa dedica sus portadas a la sequía y a los problemas de los criadores de cerdos y pollos, incluso ese 14 de agosto en que la Dirección General de la Salud hace pública la alarmante y escandalosa cifra de tres mil muertos. Pero la cosa no para allí. El 17 el ministro del ramo considera «plausible» la hipótesis de cinco mil decesos. Para su desgracia, el 20 el Sindicato Nacional de Pompas Fúnebres lo desdice y señala que ha habido cuando menos trece mil muertes suplementarias desde el comienzo del mes. En fin, *last but not least*, el diario *La Tribuna de la Economía* del viernes 22, citando fuentes de los servicios de inteligencia, lleva el número de víctimas hasta quince mil. Mientras tanto, varios miembros del gobierno, desde sus lugares de veraneo, se quejan de las especulaciones de los medios de comunicación y fustigan la escasa seriedad con que se está manejando tan grave asunto.

Un mes más tarde, las conclusiones de las pesquisas llevadas a cabo por el Instituto Nacional de la Salud y la Investigación Médica (INSERM) establecen con escaso margen de error que el número de muertes acaecidas durante la ola de calor del mes de agosto fue de catorce mil ochocientas dos. La deshidratación, la hipertermia y los problemas respiratorios y cardiovasculares se señalan en el documento como las causas más frecuentes de una hecatombe que afectó esencialmente a las gentes de la tercera edad, pues más del 70% de las víctimas tenía más de 75 años y, en su inmensa mayoría, no contaba con grandes recursos. Aunque ya pareciera que sobran motivos de indignación, es necesario añadir una cifra más que viene a completar este cuadro dantesco: casi cinco mil ancianos –una tercera parte de los que perecieron– murieron solos en sus domicilios y, en buen número de casos, hubo que llamar a los bomberos para que abrieran las puertas y recogieran los cadáveres. Muchos televidentes recordaremos durante años esas imágenes de la Cadena 2 en las que se ve a un joven bombero

entrando por una ventana en un diminuto apartamento donde yace, en un sillón, el cuerpo de una anciana deshidratada delante de un televisor que sigue obstinadamente encendido.

No quiero acentuar el patetismo de algo que ya es de suyo bastante patético, ni me interesa tampoco suscitar en el lector sentimientos de horror o conmiseración, como aquellos que, según Aristóteles, presidían la catarsis entre los griegos. Mi relato y mis cifras sólo aspiran a dar una cierta idea del desastre que se ha vivido en Francia durante este último verano, una auténtica tragedia cuyas consecuencias políticas, sociales y morales, a mi modo de ver, no han sido aún lo suficientemente sopesadas. Y es que, por de pronto, la discusión se ha centrado básicamente en la serie de errores técnicos e institucionales que impidieron que se evaluaran con rapidez las dimensiones de la catástrofe y se tomaran a tiempo las medidas necesarias para atajarla. Al parecer, el cuerpo de bomberos, que depende del Ministerio del Interior, no transmitió las informaciones correspondientes al Ministerio de Sanidad. Por su parte, las clínicas privadas y los médicos particulares callaron cuando debían haber advertido del aumento de la mortalidad a las autoridades competentes. Y no hablemos de los medios de comunicación: en plena canícula de agosto, muy pocos –poquísimos– dieron cuenta de lo que realmente estaba pasando en el país. Fueron los médicos de los servicios de urgencias los que acabaron dando la voz de alarma, hartos ya de ver morir a tanta gente en la más completa indiferencia.

Esta faceta técnico-institucional de la crisis ha suscitado, a su vez, una serie de preguntas políticas que ponen en tela de juicio la acción –o inacción– del gobierno: ¿por qué no funcionaron los dispositivos de alerta sanitaria? ¿Dónde estaban los responsables administrativos de ese sistema de seguridad nacional? ¿Por qué faltó personal cualificado en los hospitales y pensionados? ¿Por qué faltaron tantas ambulancias y camas? ¿Quién redujo el tiempo de trabajo en los hospitales y la contratación de médicos y enfermeras? ¿Cuál es el modelo de sanidad pública que se quiere imponer a través de la distribución de los presupuestos del Ministerio? ¿Por qué un país como Francia, a diferencia de otros países europeos, no está preparado para hacer frente a una ola de calor cuando resulta cada vez más evidente que asistimos a un recalentamiento global del planeta y que los veranos se vuelven más y más calurosos?

Para un vasto sector de la opinión pública francesa, no hace falta ir más lejos: los verdaderos responsables –culpables– del drama de agosto son el gobierno y el aparato del Estado. La imprevisión, lentitud e ineficacia de que hicieron gala, provocaron una desgracia que nunca hubiera debido ocurrir y cuyas causas no sólo hay que buscarlas en el cambio climático sino

también –y sobre todo– en las fallas y carencias del sistema sanitario francés. Y es que en la Francia republicana –el mejor de los mundos posibles– nada de esto tendría que haber pasado. Tal es la sentencia con la que muchos han querido poner fin a la discusión, haciendo caso omiso de unas palabras del propio Presidente de la República quien, al comentar los resultados de las primeras investigaciones, declaraba que el fracaso del Estado ante la crisis debía servir para que la sociedad toda reflexionara sobre su manera de entender y practicar los valores de la solidaridad.

Este es sin lugar a duda el punto de partida de otro u otros debates que tardan en abrirse y que ponen en tela de juicio no ya el funcionamiento de las instituciones o la política del gobierno sino la actitud misma de los ciudadanos. La canícula ha hecho efectivamente visibles las insuficiencias sanitarias del país, pero también ha desvelado los estragos que el individualismo ha ido produciendo en el tejido social, la situación de abandono en que se encuentran hoy muchos ancianos y la delegación colectiva de los deberes éticos y humanitarios en manos del Estado. Cada uno de estos tres factores participa por igual de la enfermedad del sentir comunitario que tuvo una influencia determinante en la agravación de la tragedia. Y es que si fueron tantos los ancianos que murieron solos, la causa no es únicamente el calor ni la incapacidad de las autoridades sino el creciente aislamiento al que los condena una sociedad donde el egoísmo se confunde a diario con el sacrosanto respeto a la intimidad y éste acaba justificando, a su vez, la total indiferencia. La situación es, en verdad, triste y penosa. Nadie ignora que, en París, por ejemplo, el porcentaje de personas que viven solas es uno de los más elevados del mundo y que, entre estos solitarios, pocos conocen a sus vecinos y muchos incluso evitan saludarlos, pues de ese modo –me lo han explicado– preservan la exclusividad de su espacio privado y no se ven obligados a tratar con personas ajenas. Tenía razón el cómico Coluche cuando decía o, mejor, gritaba hace algunos años: «¡Aquí parece que cada día hay más individuos y menos seres humanos!»

El relajamiento, cuando no la desaparición, de los vínculos familiares forma parte de este degradado paisaje afectivo que funcionó como un amplificador de la catástrofe. Tres semanas después, todavía quedaban cientos de cuerpos sin reclamar en las morgues o en los camiones frigoríficos que hicieron las veces de morgues improvisadas y ambulantes. Algún genealogista declaró consternado que, aunque se identificara a los parientes, había familias que simplemente se negaban a recoger los cuerpos de las víctimas y a correr con los costes de las exequias. ¿Cuántos acabaron en fosas comunes? No lo sabemos. Lo que sí se sabe es que, detrás de semejante comportamiento, no sólo hay motivos económicos o personales sino,

además, un horror muy extendido a la vejez y a la muerte que ha roto la cadena de solidaridad entre las generaciones. En Francia, como en muchos países de Europa, el culto al ideal juvenil tiene esta otra cara monstruosa: un repudio hacia los ancianos que se manifiesta de mil formas en la vida cotidiana, como hacerles culpables del déficit de la Seguridad Social o de los problemas de circulación en las ciudades. No faltó así quien, en medio de la crisis, afirmó que el calor sólo venía a completar al fin y al cabo la obra del tiempo. Otro dato elocuente nos lo da el mercado laboral: en un país con casi 10% de parados, uno de los raros rubros en los que sobran empleos es el de asistencia a domicilio de discapacitados y personas de la tercera edad.

Mi libertad acaba allí donde empieza la libertad del otro, pero ¿dónde empieza mi deber de solidaridad? ¿Puede el ciudadano delegar sus obligaciones morales en el Estado y debe éste asumirlas como parte de sus funciones tanto en un plano nacional como internacional? ¿Quién es más responsable de los más débiles? ¿Las instituciones, los gobiernos, las asociaciones o cada uno de nosotros? ¿Cómo se reparten las responsabilidades y quién debe hacer qué no sólo en situaciones de urgencia sino en la vida de cada día? Los terribles eventos de agosto pasado han dejado en Francia esta estela de interrogantes que aún buscan una respuesta, pero que piden sobre todo un cambio radical en las mentalidades, única garantía de un auténtico cambio social. De él dependerá que no se repitan las lamentables escenas que se vivieron este verano o que se produzcan otras aún más aterradoras. Catorce mil ochocientos dos muertos y un sentimiento de vergüenza colectiva: quizá sea éste el doloroso precio que la República Francesa tenga que pagar hoy para volver a darle sentido en su divisa, junto a la libertad y a la igualdad, al olvidado valor de la fraternidad.

Carta de La Habana. 26 de julio: del carnaval al sacrificio, del sacrificio a la liturgia

José Aníbal Campos

La madrugada del 26 de julio de 1953 era domingo de carnaval en Santiago de Cuba. Las célebres fiestas santiagueras retornaban, como cada año, con sus interminables maratones de ron y rumba, sus habituales orgías de baile, sexo y *kitsch* tropical, sus máscaras y disfraces. Ese día, poco más de un centenar de jóvenes, casi todos oriundos del occidente del país, llegaba a la capital oriental confundiéndose con el bullicio y la muchedumbre de la fiesta. También ellos usaban disfraces esa madrugada de julio, pero a diferencia de los demás santiagueros, no se aprestaban para asistir a un baile.

Poco antes del amanecer, vistiendo el uniforme reglamentario del ejército y armados con precarias escopetas de caza, se dirigieron en caravana de autos a lo que sería, para muchos de ellos, el sitial del sacrificio. El objetivo era atacar y tomar por sorpresa el cuartel Moncada (la segunda plaza militar en importancia del país), apoderarse de las armas allí guardadas y hacer un llamado a la rebelión nacional contra la dictadura del general Fulgencio Batista, que un año antes había usurpado el poder con un golpe de Estado interrumpiendo el orden constitucional de la nación.

Aquella fue una noche larga. Apenas acallados los tambores, el fragor de los disparos provenientes del enclave militar sacó de sus camas a los recién acostados vecinos de Santiago. Y tras los combates, comenzó la feroz orgía de sangre de los esbirros del tirano, que ordenó asesinar a diez revolucionarios por cada soldado muerto en el asalto.

Por el teórico ruso Bajtín sabemos la relación estrecha que existe entre carnaval y subversión. El carnaval es ese fugaz lapso en que los órdenes se subvierten, en que el rico se mezcla con el pobre y las formas populares se elevan a la categoría de patrimonio de todos. Hay en el carnaval un elemento de regeneración, de purga que le es propio. También las revoluciones tienen mucho de carnavalescas. La acción del Moncada fue un fracaso desde el punto de vista militar, pero la teoría del «motor pequeño que echaría a andar el motor grande», tan publicitada después, se cumplió, convirtiendo aquel fiasco militar en el mito fundacional de la revolución cubana de 1959.

Sólo que una cosa es la revolución y otra, muy distinta, son los revolucionarios llegados al poder con voluntad de eternizarse en él. Si la política es el arte de decir lo contrario de lo que se hace, no cabe duda de que Fidel Castro era ya entonces un político muy hábil. Su alegato de defensa por los sucesos del Moncada, considerado luego el programa histórico de la revolución, le dio una popularidad inmensa al joven abogado, invistiéndole de la autoridad que le permitiría acaparar el liderazgo de la revolución hasta hoy; sin embargo, algunas de sus promesas fundamentales (como la restitución de las libertades civiles conculcadas en 1952) siguen incumplidas al cabo de medio siglo de los sucesos que le dieron origen. O mejor dicho: apenas llegado al poder, Castro dio inicio a un proceso de supresión de libertades que ha ido consolidándose hasta nuestros días. Ya lo sabía Émile Cioran: «Las revoluciones comienzan en un conflicto con la policía y terminan por apoyarse en ella».

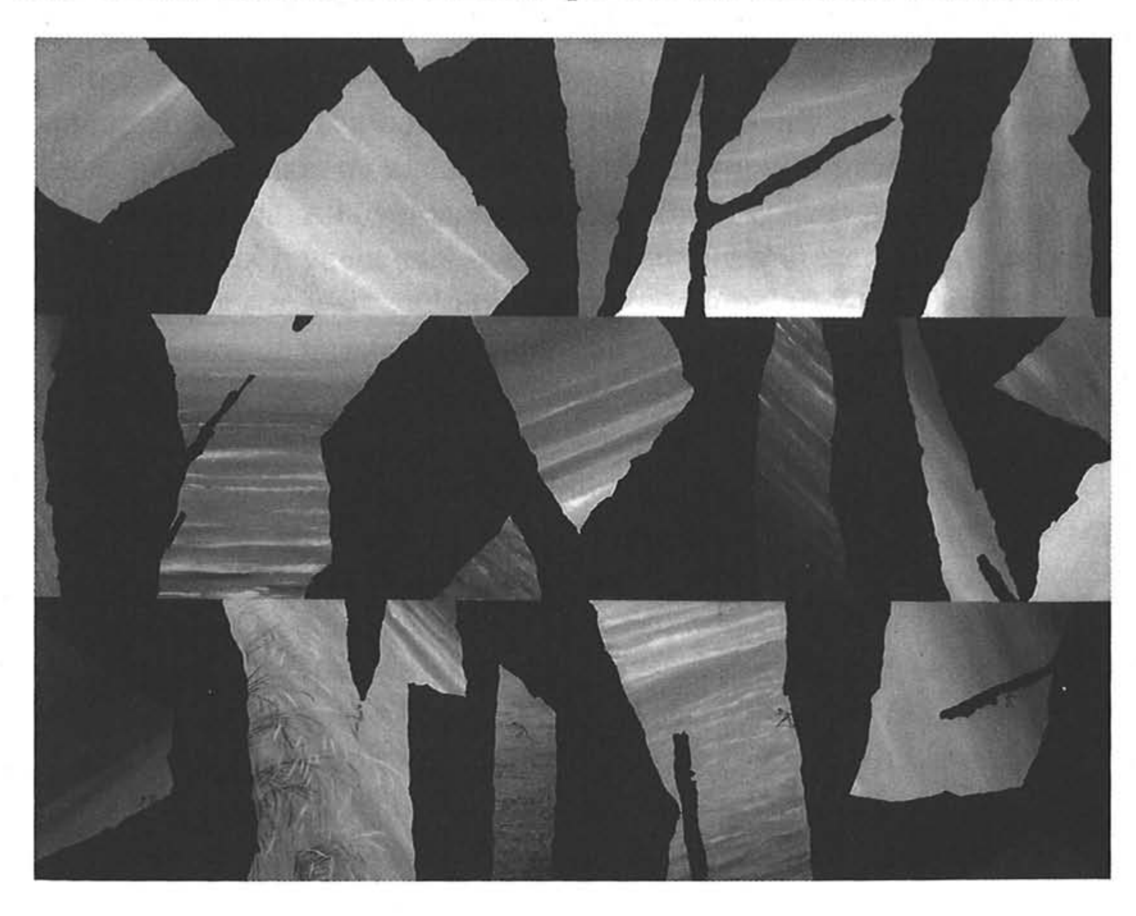
Del Moncada queda el mito. La historia verdadera de aquellos hechos está aún por escribir. La acción subversiva iniciada en días de carnaval se convirtió en ceremonia oficial. En su ensayo *Die politischen Religionen*, Erich Voegelin analizaba los totalitarismos del siglo XX como grandes movimientos de masas en los que una ideología asumía funciones de doctrina sustituta de la religión. El Moncada proporcionó a la revolución cubana una de sus sagradas escrituras, le ha dado su panteón de héroes y mártires, su pontífice vivo y una de sus liturgias más importantes: suprimida la fiesta de Navidad, el 26 de julio pasó a ser la Fiesta Nacional por excelencia; cada verano, varios centenares de escolares de todos los rincones de Cuba remedan el asalto en una suerte de primera comunión o simulado «bautismo» de fuego; la sede de los actos oficiales para conmemorar la fecha es concedida como premio cada año a una provincia, a la que acude invariablemente el anciano asaltante con toda la parafernalia de una visita papal, misa y encíclica incluidas. Castro es el más celoso guardián de su mito. En una entrevista con el teólogo brasileño Frei Betto, se permitía discurrir sobre la misteriosa relación de su vida con el número 26, en un pasaje digno de un místico: «Nací en el año 1926, tenía 26 años cuando empecé la lucha armada y había nacido un día 13, que es la mitad de 26. Batista dio su golpe de Estado en 1952, que es el doble de 26»; o se vanagloriaba con regocijo casi pueril de que debe su patronímico a San Fidel de Sigmaringa, un capuchino alemán al que llamaban «abogado de los pobres».

Este 26 de julio los cubanos conmemoraron una vez más el asalto al cuartel Moncada. Volviendo a Bajtín, cabe recordar que el ruso defendía la actitud dialógica en la escritura de un Dostoievski frente a la narrativa monológica y autoritaria de Tolstói; por razones similares, desdeñaba la epopeya

a la cual oponía la novela polifónica de un Rabelais, cargada de la fuerza subversiva de la risa carnavalesca.

El asalto al Moncada se inició camuflado entre la polifonía carnavalesca de una calurosa noche de julio de 1953. Heterogéneo y polifónico era también el grupo de valientes jóvenes sacrificados en la acción. Cinco décadas después de aquella gesta, sólo nos queda un aburrido ritual y un largo, invariable monólogo sobre su epopeya.

Fidel Castro es sin duda un símbolo para muchos en el mundo. Sólo que los símbolos, como se sabe, están siempre a merced de quien los interpreta y se los apropia. Lo realmente paradójico, es que cada vez lo sea menos para sus propios compatriotas, que miran con apatía o sarcasmo un ritual que se repite año tras año y cuya retórica tiene cada vez menos que ver con el duro día a día. Un amigo argentino me comentaba hace poco el júbilo con que el líder cubano fue acogido en Buenos Aires a raíz de su visita para la investidura del presidente Kirchner: «Es como si a finales del siglo XVIII», me dice, «cuando todavía éramos colonia española, nos hubiese visitado Robespierre». El ejemplo no podía ser más elocuente. A los cubanos, al menos a una buena parte de ellos, el viejo guerrillero nos muestra cada vez más esa otra cara siniestra que son también las revoluciones.



Héctor Medici: *Bordes y orillas* (1986)



Héctor Medici: *Piedra sobre piedra* (1983)

Un bolero llamado Caracas

Gustavo Valle

«Nadie en este mundo puede ser tan cursi como nosotros. Aunque pongamos sobre el tablero del planeta nuestro petróleo o nuestros futbolistas, nuestra cultura indígena o nuestro mestizaje musical, nuestra ciencia y nuestros sesudos intelectuales... siempre terminamos exportando también el invento de nuestro sentimentalismo. En el fondo-fondo, ésa es nuestra lógica, el hermoso y estúpido temblor de ser lo que somos».

Alberto Barrera Tyszka

Caracas es una ficción. Me reencuentro con ella después de varios años y veo que no ha cambiado (¿o sí?): sigue siendo el mismo espacio de lo imprevisible y lo impostergable. Desde que la conozco no ha dejado de travestirse una y otra vez, siempre sumida en una obstinada carrera hacia la metamorfosis y el cambalache. Por eso está idéntica, igualita. Fiel a sí misma: no hay nada que la saque de su fantasía ultramoderna donde todo corre (y se atasca) a la velocidad de los carros. Quizás por eso el aroma a gasolina que sobrevuela en sus calles, y su aire entrecerrado de cabina de carrito por puesto, y su suelo manchado con emplastos abrasivos, productos secundarios de nuestra próspera industria petrolera que va y viene, sube y baja, como las cigüeñas que martillan el suelo en la Mesa de Guanipa.

Si Caracas se viera en un espejo se reiría. Y se reiría con la risa de los fumadores, esa risa cavernosa pero entrañable que tienen los enfermos más queridos. Frente a un espejo deformante se alargaría, se achicaría, y en esas imágenes irreales la ciudad se identificaría mejor. Caracas ha crecido pero no sé muy bien cómo ni hacia dónde. No veo muchos edificios nuevos, tampoco hay muchos edificios viejos, las autopistas son las mismas, las calles atestadas de automóviles son iguales de estrechas y ruidosas; la gente sigue cultivando la violencia tropical que sabe mezclar la sinrazón con el piropo y el abuso con la picardía. Sin embargo algo ha crecido, algo ha aumentado, algo se desborda. La temperatura, por ejemplo, ha recalentado todos los rincones. Hasta en los balcones se siente la ráfaga de este aire tibio. Los vientos que entraban por Petare ya no soplan, se han desviado

hacia otros corredores. Yo respiro un aire flojo que parece venir del subsuelo, atravesar el asfalto y bailar con los motores.

Y es que Caracas es una ciudad pulmonar. Hay ciudades visuales, como París; óseas, como Roma; estomacales, como Calcuta. Pero Caracas es alveolar y neumática. Tiene la consistencia del humo, y siempre parece estar metida en medio de una bruma diferente al *smog*. Por eso es difícil definirla, limitarla. Hasta sus avenidas mejor trazadas parecen perderse en un más allá de buhoneros y tránsito automotor. No se trata de un Londres versión caribe –a pesar de que abundan los asesinos de rubias–. Es una bruma mental; como si aquel efecto hormigueante de la vista permaneciera siempre en los ojos de quien la visita. Lo mismo ocurre cuando la vemos de lejos, desde lo alto del Ávila. Allá abajo luce irregular y moteada, metida entre árboles, trepando los cerros aledaños, expandiéndose sin orden bajo una tenue nube gris. Y se ve espléndida. Indomable. Su desorden es el rasgo fundamental de su personalidad levantisca y coqueta –patéticamente coqueta–. Porque parece ufanarse de su descontrol y tiene aires de gran ciudad y también las mañas de las putas que no admiten que las critiquen, pues criticar a una puta es una evidente falta de urbanidad.

Y se exhibe, se desnuda, lo muestra todo. Desde los refulgentes edificios espejados hasta sus rincones repletos de basura; desde las emperifolladas amas de casa del Este hasta sus más escandalosos asesinatos. Desvergonzada, le gusta el piropo fácil, y el maquillaje la hace delirar. Luce siempre vestiditos nuevos, la mayoría de poliéster. Le gustan los colores chillones que la mantengan alegre, porque si algo es auténticamente cierto es que Caracas es una ciudad alegre. Evita la melancolía a toda costa, le huye a la tristeza como si se tratara de la peste y todos los caraqueños estamos dispuestos a morir (y también a matar) antes que ponernos tristes.

Yo pensaba que su ritmo era veloz, trepidante, frenético. Yo creía que no había otra ciudad más abismada en su loco andar atolondrado, pero me equivoqué. Su velocidad es sólo aparente, su vertiginosa marcha es apenas un simulacro. No se mueve, se menea, se contonea. Hija del Caribe al fin, su velocidad es amortiguada. Sus espléndidos atascos la lentifican, la poca resolución de sus habitantes la frena. Y es que no hay prisa –y esto desespera–. Se confundió la desesperación con la prisa y todos los caraqueños nos convencimos de que vivimos en una ciudad trepidante, como si esto fuera sinónimo de algo bueno, porque a Caracas, entre otras cosas, le gusta compararse. Por eso le encantan los espejos deformantes: siempre quiere verse idéntica a algo completamente distinto a ella.

Su sensualidad es equívoca. Cuando se menea cojea de una pata, y a veces tiene esa facha de mujer que ha visitado numerosos quirófanos.

Como las *vedettes* que han invertido sus años entre el baile y el whisky, y ya de viejas recuperan el tiempo entregándose a la liposucción o aplicando a sus nalgas suficiente silicona.

Por eso sus calles son repavimentadas con numerosos parches de asfalto caliente. Así vemos un parque recuperado, una plaza que resucita en medio de la ruina, una casita remozada, un solar con plantas nuevas, y todos nos contentamos y deambulamos por esos sitios, y nos alegra saber que la ciudad se revitaliza... Pero de pronto las plantas empiezan a marchitarse, no hay quien barra las hojas secas y a la casita le hace falta una mano de pintura pues sus paredes se descascaran como piel vieja.

Y es que Caracas es una ciudad fragmentada hasta en la posibilidad de su dicha. Y si pensamos en un orden, una estructura lógica, no estaremos pensando en Caracas sino en su sueño. Un sueño que duerme hace muchos años, colgado de una hamaca a mil metros de altura.

La noche caraqueña no es agitada y propicia el sueño. Hay borrachos que gritan y gritan fuerte, disparos perdidos en los cerros, automóviles que se despedazan en la autopista, pero sigue siendo una noche tranquila. Hay ruidosos asesinatos por ajustes de cuentas, atracos con violencia, una que otra violación, o el ritmo frenético de una música tecno que el viento trae de no se sabe dónde. Pero nada de esto impide un sueño reparador. Yo duermo ocho horas seguidas en esta ciudad calurosa cuya noche es más bien fresca. Me envuelvo en las sábanas de algodón y comienzo a pensar en las guacharacas del día siguiente. No cuento ovejas, cuento guacharacas.

Se trata de unos pajarracos que gritan cerca de mi casa y me despiertan todas las mañanas con su fiesta bullanguera. Parecen patos, lobos con amigdalitis. Andan por los techos en grupos de tres o cuatro. Son gallinazos flacuchentos y feos. Mi día comienza con su graznido horroroso; al principio me molestaba, pero ahora me simpatiza; hay algo tierno en su escándalo matinal.

Me ducho y tomo un café con leche para después ir al centro. A mí me encanta ir al centro. Todos me dicen: no vayas allá, y si vas no te vistas así, llévate un bluyinsito roto, una camisa vieja, nada de relojes porque te los quitan, cuidado con la esquina caliente, y cosas así. En fin. Yo voy igual porque siempre trabajé en el centro, siempre me gustó el centro, la confusión del centro, la energía tanática del centro, la periferia del centro. Y es que es tan caótico que da ternura ver cómo es imposible que la gente se ponga de acuerdo: buhoneros, autos, peatones, se mezclan en un asfixiante merengada citadina. Le dicen centro pero en realidad parece un extrarradio. Es un centro que está al margen de todo: de la ley, de la razón, de la ciudad misma. O mejor: es otra ciudad. La más real de todas. Al estar en el

centro de Caracas el resto parece una invención increíble. El Este: la isla de la fantasía. Amo el centro de Caracas porque es tan real que da miedo. Amo el centro porque allí ocurren cosas incomprensibles.

Hubo quien dijo que Caracas no existía, no tenía memoria, que al estar en continuo cambio nunca llegaba a ser nada, y su paisaje era la suma de edificaciones pasajeras, casas derruidas y vueltas a levantar, negocios que cambian de ramo, de nombre, quiebran, cierra sus puertas y después abren bajo otro signo con distinta mercancía. Por eso no es fácil reconocerla, vive en un carnaval de nuevas situaciones y siempre se quita la máscara para ponerse otra: se disfraza de Nueva York con sus edificios espejados o luce la aristocrática alfarería de Bogotá o se inventa los centros comerciales de Miami o levanta largas lenguas de asfalto tipo Los Ángeles o se repleta de buhoneros como en los zocos de El Cairo y reproduce los niños de la calle que abundan en Calcuta. Como vemos, el baile es diverso y entretenido, y detrás de los antifaces está la ciudad y su gente un poco extraviadas, pues no saben bien si la pauta a seguir es un minué, un rock, una cumbia, un merengue o una danza del vientre. La fiesta es caótica, no se sabe bien quién es el anfitrión, no todos los que están han sido invitados, los meseros desaparecen, las parejas se intercambian y todos se emborrachan. Una fiesta estupenda, sin duda. Todas las fiestas caóticas son estupendas.

Y corren ríos de ron, cerveza, whisky (éste cada vez menos) y guarapitas de parchita y cócteles explosivos a base de patilla. Y el calor se refresca con el adecuado octanaje que nivela los constantes altibajos. Y podríamos hablar de un porcentaje de alcohol en la sangre de los ciudadanos. Un mínimo etílico que da tono a los intercambios y risa fácil en las situaciones más descabelladas. Se trata de un rito que de tanto practicarlo es rutina, como ir al trabajo o buscar a los niños al cole. Antes la bebida nacional era el whisky escocés, *Etiqueta negra, Chivas Regal*, pero con los altibajos de los precios del petróleo y el rendimiento de nuestros administradores públicos, nos hemos tenido que conformar con bebidas espirituosas del patio, y a mucha honra.

Los boleros enseñan a echar mano del licor para solventar problemas vitales, sobre todo de amor. Y como somos un pueblo de boleros desgarradores y telenovelas lacrimógenas, entonces acatamos la atávica orden y nadamos en ardientes aguas alcoholadas para llevar a fondo los males y poder salir a flote. Claro que a veces nos ahogamos y terminamos borrachos de tristeza. Aunque preferimos, por sobre todo, la borrachera alegre. A los ecuatorianos, por ejemplo, les gusta una borrachera melancólica, profunda, desgarradora. Acá se practica la rumba a prueba de bombas, y si las lágrimas aparecen (suelen aparecer) hay que borrarlas del mapa: fuera

lágrimas. Y es que somos cursis, irremediablemente cursis. No nos tomamos en serio la tristeza. No podemos verla de frente porque la amargura nos derrota. Los pueblos más alegres suelen ser los más cursis. El sentimentalismo nos arrulla largamente. Por eso preferimos desviar la tristeza en canciones, imágenes televisivas, y así no tener que lidiar con ella: somos hiperestésicos, emocionales hasta el candor, y el amor o lo que pensamos que es el amor, lo es todo para nosotros.

Caracas es una ciudad sentimental, impulsiva, impresionable. No se trata de la geografía romántica que os vende Venecia o las Islas Mauricio. No es la postal donde dos manos se entrelazan sobre un fondo de calles remozadas, ni el paisaje de la pasión urbana que Robert Doisnue ha imantado en nuestras pupilas. Caracas es sentimental porque no logra controlarse y está abandonada al juego caprichoso de sus propias contradicciones. Caribeña pero a mil metros de altura; moderna y pueblerina; frenética y a la vez lenta en una combinación que desquicia; seductora y ríspida. Como una amante perpleja y también desesperada, deja de ser ella misma para ser siempre otra, todavía más atractiva, más encantadora, y en ese tránsito seductor se desvanece y se convierte en algo extraño, incluso para sí misma.

Al estar metida en el corsé de un valle estrecho, se inquieta y se incomoda. Siempre sueña con escapar. Quiere crecer todavía más pero los médicos lo desaconsejan, le dicen: «Ya estás grande. Ya creciste suficiente», pero ella no escucha y levanta altas torres y se eleva por los cerros con calles y autopistas, y recibe a la gente de provincia que cae en las garras de su seducción ominosa. Y es que hay espacio para todo, y para todos. Quien quiera vender calcetines panameños o libros piratas o cachuchas con la banderita de Venezuela tiene derecho a un espacio en la calle y a un pregón.

También las vacas, las lechugas, las gallinas, tienen derecho a casa y comida, pues Caracas será una ciudad agropecuaria y para resolver la escasez de alimentos hoy se colocan en los techos de los hogares granjitas avícolas. Frente al Hotel Caracas Hilton se cosechan las primeras lechugas que lograron sobrevivir al *smog* de los autobuses de la alcaldía. La sociedad de ganaderos prometió donar vacas para construir potreros en lugares todavía más adecuados de la ciudad. Va a ser fantástico ver las techumbres coronadas de pollos y gallinas, como si de pronto le salieran alas a la ciudad para salir volando lejos, hacia ese lugar ignorado con que sueña, esa ficción que no alcanza, una especie de Eldorado caraqueño, su propia y deseada ciudad invisible, quizás más al sur, todavía más al sur, donde comienzan las selvas.

Cae la noche tropical. Las guacharacas duermen en los árboles –lo presiento–. Llevo un mes en esta ciudad y no sé si reconocerla o desconocerla. Son muchos años sin venir. Y los años confunden. Quise hablar de mi reencuentro, nombrar las cosas nuevas, pero me salió este bolero ambiguo, un intento de canción vaga y sentimental. Mañana las guacharacas me despertarán y cantarán con sus voces roncas. El sol se meterá por las ventanas de la sala y comenzará a calentar el ambiente. Me levantaré de la cama, me asomaré por el balcón y veré el Ávila moteado de nubes. Me daré una ducha, me perfumaré para la cita. Beberé un café veloz y me iré al centro. Deséenme suerte.



Imperio Argentina (Buenos Aires, 1972)

Imperio Argentina

Ítalo Manzi

Le cinéma espagnol c'est le sourire d'Império Argentina.
François Truffaut.

Con la muerte de Imperio Argentina el 22 de agosto de 2003, se ha apagado una de las sonrisas más bellas del cine, se ha callado la voz más hermosa del cine español y llegó a su fin un siglo de arte que floreció en España, en las tres Américas y en el resto del mundo.

Sentí la fascinación de Imperio Argentina desde mi infancia. La vi por primera vez en el filme *Goyescas* que todavía circulaba por los barrios de Buenos Aires, pero antes de ello me había magnetizado su nombre: un nombre con O y un apellido con A que hablaban al mismo tiempo de mi país y de imperios de ensueño...

Mi admiración, mi constante redescubrimiento de la actriz, fue aumentando con los años. En 1984, el azar quiso que nuestros caminos se cruzaran. La televisión española, que consagraba a la actriz un ciclo compuesto con sus películas, no conseguía la copia de *La hermana San Sulpicio.* El periodista Diego Galán supo por Manuel Puig que yo poseía un vídeo del filme, proveniente de la televisión argentina. Galán me pidió que le prestara mi vídeo, pero le envié una copia. No sé si esa «copia de copia» fue la que pasó la televisión, pero todo ello hizo que me atreviera a escribirle a Imperio. Me respondió con una larguísima carta, cuya gentileza y cordialidad me sorprendieron, pues yo tenía de la actriz una imagen, alimentada por las notas periodísticas, de mujer temperamental, caprichosa y de trato difícil. Continuamos en contacto telefónico y Malena (como la llamaban los amigos) me invitó a visitarla en Benalmádena. Algunos meses más tarde viajé a España y viví momentos muy especiales mientras, rumbo a la casa de la actriz, avanzaba por la calle que el ayuntamiento había decidido bautizar Avenida Imperio Argentina.

Estaba inquieto; no sabía cuál sería la acogida. Chon (Asunción), la hermana de Malena, me abrió la puerta y en el interior, Imperio Argentina me dio la bienvenida, sonriente y acogedora.Todo transcurrió magníficamente; hablábamos, parecía no agotarse lo que decíamos o escuchábamos. Pasaron algunas horas; me invitaron a volver al día siguiente para almorzar en

un restaurante cercano. Malena me confesó que también ellas tenían sus inquietudes acerca de mi persona pero que «yo había resultado un tío que le caía muy bien». La armonía total, a pesar de que por ahí se decía que la relación entre Malena y Chon era parecida a la de Baby Jane[1] y su hermana. Lo que sí me pareció fue que el temperamento que Malena desplegaba en la pantalla lo tenía Chon en la vida real, mientras que Malena parecía dulce y sumisa.

Desde París seguí estando en contacto telefónico con ella, y nunca se olvidaba de decirme: «Dale mis saludos a Mayor Zaragoza»[2]. Malena, además, me puso en contacto con Odette Direz, una dama francesa que desde comienzos de los años 50 ha sido la más fiel amiga y admiradora de la actriz. Nadie como Odette conoce todos los detalles –auténticos– de la vida y obra de Imperio Argentina. Muy a menudo, mediante intervenciones en la radio o cartas a la redacción (de periódicos franceses y/o españoles), Odette se ha ocupado de desfazer entuertos en torno de Imperio Argentina, entuertos provocados por las inexactitudes o inventos de periodistas y escritores.

Volví a ver a Imperio personalmente algunos años más tarde, en 1994, en el departamento de Buenos Aires que había alquilado en la Avenida de Mayo, enfrente del Teatro Avenida. Imperio actuó durante casi un año en su país de origen; ya no era una mujer joven, pero su gracejo, su sonrisa, su humor eran los mismos, y como siempre, hacía sentir a sus visitantes y admiradores que los recordaba y que se interesaba en ellos.

Una trayectoria poco común

Magdalena Nile del Río nació en Buenos Aires el 26 de diciembre de 1910, en el barrio de San Telmo, en la calle Chacabuco N°1440. Su madre Rosario del Río era malagueña; su padre Antonio Nile, inglés nacido en Gibraltar, provenía de una familia de Manchester. Su hermana Asunción nació en 1912 en la provincia de Mendoza, Argentina. Antonio Nile tocaba la guitarra; prefería la música clásica pero solía animar fiestas y reuniones en los cafés, a veces con la pequeña Magdalena que, con innata vocación,

[1] *En la película* ¿Qué pasó con Baby Jane? (What ever happened to Baby Jane) *con Bette Davis y Joan Crawford, dirigida por Robert Aldrich en 1961.*

[2] *Federico Mayor Zaragoza, Director General de la Unesco en esos años, que Malena admiraba muchísimo. Como si hubiera sido fácil que un simple funcionario de la Organización llamara al Director General para darle saludos, aún cuando estos saludos proviniesen de Imperio Argentina.*

acompañaba la música con los movimientos adecuados y entonando a su manera las letras. Malena «debutó» a los cuatro años en el Café *La Armonía*, situado entonces en la Avenida de Mayo. Sin abandonar sus estudios, debutó luego profesionalmente en teatros y en las variedades que los cines solían ofrecer antes de la película principal, con el nombre de «La Petite Imperio». «Imperio» era por la gran Pastora Imperio, su madrina artística, y «la Petite» se avenía bien a las costumbres afrancesadas de la sociedad porteña de la época.

En 1921 toda la familia emprende una gira por las provincias argentinas, Bolivia y Perú. Fue en Perú donde conocieron a Jacinto Benavente[3] que, fascinado por el arte de esa niña de once años, le aconsejó adoptar otro pseudónimo compuesto por el apellido de Pastora Imperio y por el de Antonia Mercé «La Argentina» que, al mismo tiempo, recordaba el nombre de su patria. Así nació «Imperio Argentina».

La gira siguió hasta Cuba y terminó en España donde la familia se radicó. Durante su adolescencia, Imperio siguió cantando coplas y tangos, y bailando en algunos escenarios.

En 1927 debuta en el cine (mudo) como protagonista de *La hermana San Sulpicio*. El productor Ricardo Núñez, que era a la vez el galán del filme, y el realizador Florián Rey, la habían visto bailar y cantar en el Romea, y la contrataron. El éxito del filme fue enorme. En 1928, Imperio filmó *Los claveles de la Virgen*, también dirigida por Florián Rey, y *Herzen ohne Ziel / Corazones sin rumbo* que realizaron Gustav Ucicky[4] y Benito Perojo, y que se rodó en Munich con algunos exteriores en España.

En 1929 graba sus primeros discos, que recorrerán el mundo entero, y filma en París, para la empresa Gaumont, su primera película sonora, el mediometraje *Cinópolis*, dirigido por José María Castellví. Se rodó al mismo tiempo la versión francesa, *Elle veut faire du cinéma*, donde, contrariamente a lo que suele decirse, Imperio no actuó. Sólo actuó en ambas versiones Marguerite Moréno, una de las artistas que Imperio más ha admirado durante toda su vida. En la versión francesa el papel de Imperio estaba desempeñado por Moussia, una adorable rubiecita que se había hecho célebre como *danseuse nue*[5].

[3] *Jacinto Benavente, que recibiría el Premio Nobel de literatura el año siguiente (1922), formaba parte de la gira de la compañía Bódalo-Zuffoli, que representaba sus obras en los países de América.*

[4] *Gustav Uciky, célebre realizador alemán, era hijo natural de Gustav Klimt.*

[5] *En los años 40 Moussia se convirtió en la Condesa Martine de Breteuil. Siguió actuando –espaciadamente– con este último nombre y aceptaba las invitaciones a la exhibición de alguno de sus antiguos filmes. Pero a partir de 1990, decidió que «Moussia, la danseuse nue» había sido su tía, con lo cual mató dos pájaros de un tiro: se quitó veinte años de encima y se liberó de un pasado indigno de una condesa.*

En 1930, Imperio filma en España *El profesor de mi mujer*, dirigida por el francés Robert Florey, de futura fama en Hollywood. Decidida a consagrarse exclusivamente al cine, firma un contrato de tres años con la Paramount para filmar películas en español en los estudios de Joinville, Francia. Ahora Imperio es una mujer rica y se instala con su familia en París en un lujoso departamento de la Avenue Camoens en el barrio de Passy. Filma siete peliculas: tres largometrajes (*Su noche de bodas* de Louis Mercanton, *Lo mejor es reír* de E.W. Emo y *Melodía de arrabal* de Louis Gasnier) y cuatro cortos (*¿Cuándo te suicidas?* de Manuel Romero, *Buenos días* de Florián Rey, *El cliente seductor* de Florián Rey y Richard Blumenthal, con Maurice Chevalier, y *La casa es seria* de Jaquelux, con Carlos Gardel). Es una pena que todo ese material –excepto *Melodía de arrabal*– se haya perdido. Dicen que en la Cineteca Española hay una copia de *Su noche de bodas* que nunca terminan de restaurar. Además, a juzgar por las fotos que se conservan, hubiera sido muy agradable ver a una Imperio moderna, vestida y peinada a la moda de ese momento y cantando, además, tangos y foxtrots, lo cual equilibraría la imagen folklórica que nos dejan la mayoría de las películas filmadas más tarde y que, para muchos, es la única imagen de la actriz.

En 1934 todo el equipo (Imperio, su familia y Florián Rey) retorna a España. Contratados por Cifesa, Florián Rey dirige a Imperio en el mediometraje *El novio de mamá*, del que no quedan copias, y la segunda versión de *La hermana San Sulpicio*, una estupenda comedia, deliciosamente anticlerical, que –sobre todo por el esplendor, la belleza, la sonrisa y las canciones de Imperio– embelesó a todos. En junio de 1934, Imperio Argentina y Florián Rey se casan por lo civil, porque Florián estaba casado con la actriz Pilar Torres y el divorcio se había obtenido con muchas dificultades. Malena me comentó, en Benalmádena, que antes de con Rey había flirteado con el francés Daniel Tinayre, futuro realizador del cine argentino y marido de Mirtha Legrand, y que había estado perdidamente enamorada de Richard Blumenthal. Pero en Florián Rey, además del atractivo físico, le fascinaba toda la cultura que transmitía, esa cultura que ella siempre lamentó no tener[6].

En 1935, después de un mediometraje sin trascendencia –*Romanza rusa*– Imperio y Rey filman *Nobleza baturra*, un filme sorprendente por la apasionada trasposición del mundo aragonés, y que es una suerte de oratorio rural con imágenes que recuerdan las de los grandes realizadores sovié-

[6] *Me dijo Imperio en Benalmádena: «Siempre lamenté no tener cultura; por lo demás, he actuado y bailado discretamente pero, eso sí, he cantado muy bien».*

ticos del cine mudo. En abril de 1935 nace Florián Rey hijo, y en 1936 filman *Morena clara*, una comedia fascinadora con escenas de antología –el robo de los jamones, la audiencia pública– que han hecho historia. El filme se exhibió con igual éxito en los dos bandos de la guerra civil, hasta que fue prohibida por los rojos a causa de las simpatías políticas del director. Las tres canciones del filme –*Échale guindas al pavo*, *El día que nací yo* y *Falsa monea*– también pasaron a la historia.

Tras un proyecto frustrado de filmar en París, en francés, *La casta Susana*, Imperio acepta un contrato para cantar en Cuba. El éxito fue clamoroso. Un cine de La Habana exhibía *Morena clara*, con una asistencia mucho mayor que la de un cine cercano que pasaba la última película de Greta Garbo[7].

Fue en Cuba donde Imperio y Florián Rey recibieron la propuesta de filmar en Alemania. En este país se había constiuido una casa de producción, la Froelich Film-Hispano Filmproduktion para realizar películas habladas en español que los avatares de la guerra civil impedían hacer en España. Se realizaron unas diez películas, todas de calidad, por ejemplo *Suspiros de España* y *El barbero de Sevilla*, ambas de Benito Perojo y con Estrellita Castro. Florián Rey e Imperio Argentina realizaron *Carmen, la de Triana*. El espíritu español y la técnica cinematográfica alemana lograron una amalgama perfecta. La escenificación de la canción *Los Piconeros* constituye un trozo de antología, de una perfección a la vez dramática y cinematográfica raramente alcanzada en cine. De todas las películas españolas realizadas en Alemania en ese momento, *Carmen, la de Triana* fue la única que también se filmó en alemán –*Andalusische Nächte*– y con Imperio Argentina repitiendo su papel. Malena aprendió el alemán y el resultado fue impecable. *Los piconeros*, *Antonio Vargas Heredia*, *Puerto de Santa María* y *Triana* fueron cantados en alemán y no resultaron ridículas, todo lo contrario. Allí donde el español decía

Por tu curpa curpita yo tengo
negro negrito mi corazón

en alemán era:

[7] *La anécdota es cierta e Imperio la mencionará repetidamente en entrevistas, pero con un error. Según ella, la gente prefería* Morena clara *a* Ninotchka. *Ahora bien, Greta Garbo filmó* Ninotchka *en 1939, y estábamos en 1937. Debió tratarse de* La dama de las camelias *o* María Walewska. *También se dijo que la MGM envió a La Habana a un emisario para investigar quién era ese personaje que quitaba público a la Garbo.*

...bis zum Morgen um Liebe erst fragen
wird es dir sagen: bin schon besetz[8]

El éxito del filme, sea como *Carmen la de Triana* o como *Andalusische Nächte*, fue mundial. Fue una sensación en América Latina (el filme más taquillero de 1939 en México), en toda Europa, en África del Norte y en Oriente (un señor vietnamita me habló de las colas que se hacían en Saigón ante la sala que exhibía la película).

Todas las fabulaciones en torno de la relación de Imperio con Adolf Hitler provienen de esa estadía en Alemania. Imperio y Florián Rey fueron agasajados por Hitler en una recepción organizada en la Cancillería. Me contó Imperio que Hitler había sido muy cordial y que le había regalado un cuadro, un *naïf*, pintado por él. Quise ver el cuadro, pero Malena me dijo que algunos años más tarde se lo habían robado en Lisboa. Emilio Sanz de Soto me contó lo que le había contado Andrés Segovia, quien se encontraba en Berlín para ofrecer una serie de conciertos de guitarra. Una tarde, Segovia se hallaba con Imperio en una confitería. Oyeron altoparlantes que circulaban por la calle. Se buscaba a Imperio Argentina para invitarla oficialmente a la recepción que tendría lugar en la Cancillería al día siguiente[9].

Imperio filma una segunda película en Alemania, *La canción de Aixa*[10], pero solamente en español, dirigida, como siempre por Florián Rey. Con exteriores en Marruecos, el filme, inferior al precedente, nos ofrece una Imperio vestida a la usanza marroquí en una historia de amor y de guerra. Canta una sola canción –la bellísima melopea *Ruiseñor, enséñame a cantar*– pero la repite *ad infinitum* a lo largo de la acción. Las relaciones entre Imperio y Florián Rey ya se habían deteriorado. El romance apasionado de ella con Rafael Rivelles fue una de las causas de la ruptura. Florián Rey, con todos los derechos que el hombre tenía en España en esos tiempos, se allanó al divorcio pero retuvo la guardia del hijo de ambos, que muy de cuando en cuando la madre podía ver en el bufete de un abogado.

[8] *«Si mañana pides amor [a mi corazón], éste te responderá: ya estoy ocupado».*

[9] *En 1998 Fernando Trueba realizó* La niña de tus ojos, *que narra la historia de un equipo español de cine que, en 1938, va a filmar a Alemania una película en dos versiones; Penélope Cruz canta incluso* Los piconeros *en alemán. Cierta crítica habló de plagio, de copia. En realidad, el punto de partida ciertamente está inspirado en el viaje a Alemania de Imperio y Florián Rey, pero todo no pasa de ahí. Las trepidantes peripecias del excelente filme de Trueba nada tienen que ver con la filmación de* Carmen, la de Triana, *que se produjo sin ningún altibajo. No sé lo que Imperio pudo haber dicho en algunas entrevistas, pero después del estreno de* La niña de tus ojos, *hablé con ella por teléfono; Me confesó que el filme le había gustado mucho pero que nada tenía que ver con su estadía en Berlín.*

[10] *En América Latina, el filme se llamó* África.

En 1940 Imperio filma *La Tosca* en Italia, con Rossano Brazzi y Michel Simon. El filme fue iniciado por Jean Renoir, pero realizado por Carl Koch con la asistencia de Luchino Visconti. La película resultó más que notable, con la atmósfera de principios del *Ottocento* italiano transmitida maravillosamente en palacios e iglesias auténticos. Imperio está bellísima, muy bien vestida a la moda *Empire* por Gino Sensani. Está doblada en los diálogos por Giovanna Scotto y las arias de ópera, que se escuchan en *off*, las cantan Mafalda Favero y Ferruccio Tagliavini. Sin embargo, canta con su propia voz algunas melodías de Giordani.

El filme siguiente es *Goyescas*, rodado en Madrid en 1942. Benito Perojo dirigió con mano maestra una historia a la vez entretenida y compleja –la actriz desempeña dos papeles– que se propone traducir en imágenes el mundo pictórico de Goya. El filme, con sus canciones *Ole ca-ta-pum* y *Maja y condesa*, recorrió triunfalmente el mundo entero (la RKO lo compró para distribuirlo en América del Sur) y obtuvo un premio en la Muestra Internacional de Venecia de 1943. El director de fotografía fue Michel Kelber, quien pese a su juventud, ya había tenido la responsabilidad de fotografiar obras maestras como *Carnet de baile* de Duvivier o *La tragédie impériale* de Marcel L'Herbier. Conocí a Michel Kelber a fines de los años 80. Hablamos muchísimo de su carrera y me confesó que los mejores años de su vida los había pasado en España, donde fotografió unas quince películas. Recordó con cariño a Imperio Argentina y sobre todo a Asunción y se alegró de las noticias frescas que le di de ellas. Me dijo que hubiera dado cualquier cosa por volver a ver *El escándalo* de José Luis Saenz de Heredia, con Armando Calvo y Mercedes Vecino, que había fotografiado en 1943. Yo tenía un vídeo del filme, y algunos días después Kelber vino a mi casa a verlo. Me hizo notar las maravillas que podían hacerse en locales tan exiguos como los Estudios Ballesteros, y cuando apareció Ricardo Calvo en el papel secundario del Padre Manrique, Kelber me dijo: «He ahí a Don Ricardo Calvo, el «Don Juan» máximo de la escena española... hace cien años». Tuve el honor de haber sido el desencadenante del reencuentro (telefónico) de Michel Kelber con Imperio y Asunción después de cuarenta años. Las llamó desde mi casa y las dos mujeres estuvieron contentísimas de saludarlo. Lo invitaron a España. Luego Kelber me dijo: «No quiero volver a España, *parce que tous les gens de mon âge ou bien ils sont morts ou bien ils sont cacochymes*» (todos los de mi edad si no se han muerto están chochos).

Goyescas había sido producida por Joaquín Goyanes, que tuvo mucha importancia en la vida sentimental de Imperio, pues fue el padre de su hija Alejandra, que nació en 1943. Goyanes escribirá y producirá el filme siguien-

te de la actriz, *Bambú* (1944), sobre la guerra de Cuba, que será dirigido por José Luis Sáenz de Heredia, con Luis Peña, Fernando Fernán Gómez y Sara Montiel. El resultado fue algo insólito, *kitsch*. Imperio, en mestiza cubana bastante regordeta, hace su aparición vendiendo fruta: «Maúuura, maúuura». Los amores entre Bambú y un teniente español terminan mal, ambos acribillados por la metralla. Logran tomarse de la mano –como en tantos otros filmes– antes de expirar. Pero justamente antes de expirar, asistimos a un número musical insólito que dura más de diez minutos. Un coro canta *No vuelve más Bambú* mientras ante los ojos del espectador se despliega una coregorafía delirante, que fascina sin embargo por la belleza de la música de Ernesto Halffter, pero que hace pensar a la vez en un ballet de Alfredo Alaria, en una sesión de danzas africanas, en la cabalgata de las walkirias y en Jerónimo Bosch. También fue Michel Kelber el director de fotografía.

En enero de 1946, Imperio Argentina retorna a su patria que no veía desde 1922. Invitada por Argentina Sono Film para protagonizar dos películas, su llegada a Buenos Aires tuvo gran despliegue publicitario. Pero al comienzo, Imperio no se integró en el mundo artístico argentino. Anunció que no asistiría a ninguna recepción antes de perder los kilos que tenía de más y que habían aumentado durante los 29 días de navegación. Tilda Thamar, que representaba la realeza cinematográfica argentina, pues estaba casada con el Conde de Toptani, hermano del rey Zogú de Albania, había organizado una recepción para presentarla al *tout Buenos Aires*, pero Imperio no asistió. Interrogada por mí al respecto, fue Asunción la que me respondió: «Todas mentiras, mi hermana estaba flaca como un esqueleto por lo mal que se comía en España». Si observamos las fotos de su llegada a la Argentina, podemos ver a una Imperio poco menos que obesa.

Recuperada la silueta, filma *La maja de los cantares / Los majos de Cádiz* y *La copla de la Dolores / Lo que fue de la Dolores*, ambas dirigidas por Benito Perojo. Los dos filmes tuvieron mucho éxito en la Argentina y en el extranjero. Desgraciadamente fueron las útimas películas de calidad que recogieron en todo su esplendor la magia, el arte, la belleza y la sonrisa de la actriz.

En 1948, Imperio retorna a España para interpretar *La cigarra*, que será una de sus peores películas. Florián Rey, que nunca había quedado en buenos términos con su ex mujer, vuelve a dirigirla después de diez años. El filme, que parecería querer reafirmar los lazos culturales y musicales entre España y la Argentina, es de una deplorable mediocridad. Imperio, que no está favorecida por la fotografía, tarda mucho en aparecer y encarna el improbable personaje de una campesina española que vuelve de pasear a su rebaño con tacones altos y que triunfará como cantante en la Argentina.

De retorno a la Argentina en 1950, filma *Café cantante* de Antonio Momplet, que es aún peor que *La cigarra.* Nunca la actriz estuvo tan mal fotografiada. En noviembre de 1950, Imperio se casa en Montevideo con Ramón Baillío, Conde de las Cabezuelas y unos días después se celebra fastuosamente la ceremonia religiosa en Buenos Aires, en la basílica del Pilar. Gran revuelo en la prensa especializada de Argentina y España, pero mayor revuelo aún cuando tres semanas más tarde Imperio pide la separación. El Conde de las Cabezuelas, a pesar de sus auténticos títulos de nobleza, era un estafador que solamente estaba interesado en las joyas, los salarios y las propiedades de la actriz. En Buenos Aires se dedicaba a turbios negocios de ventas falsas de autos importados, y en España tenía la captura recomendada.

La década del 50 fue una década de conciertos, grabaciones, teatro y televisión en diversos países. Entre otros, el famoso concierto en el Carnegie Hall de Nueva York en 1952, que estuvo a punto de no realizarse, por los carteles fijados en el exterior del teatro que decían más o menos: «No venga a ver a la querida de Hitler»[11]. La intervención de Tennessee Williams y de Eleanor Roosevelt arregló las cosas y el éxito no tuvo precedentes.

En 1957 retorna a Francia después de muchos años y se presenta con éxito en el Théâtre de l'Étoile en París. Continúa con una gira por ciudades del Sur de Francia y África del Norte. En Orán recibe del gobierno francés la Orden Nacional del Mérito. Inicia luego otrra gira por América del Sur. Está en Buenos Aires cuando el día de Reyes de 1959, recibe la noticia de que su hijo se ha suicidado en Madrid.

En 1960 retorna al cine con *Ama Rosa,* un melodrama bien realizado por León Klimovsky, historia que ya había hecho llorar a muchas señoras por televisión. Otro filme en 1965: *Con el viento solano* de Mario Camus, cuyo protagonista, Antonio Gades, arrepentido de llevar una vida fuera de la ley, recorre España para volver a las fuentes, es decir, a su madre. Esta madre arquetípica es Imperio Argentina, que sólo aparece en la escena final, una escena espectacular pero que apenas dura unos minutos. A menudo, por capricho o mal aconsejada por Asunción u otros, Imperio aceptaba papeles que estaban por debajo de sus méritos y rechazaba propuestas interesantes como la de encarnar a la Señá Rita en la nueva versión cinematográfica de *La Verbena de la Paloma.*

[11] *La conspiración había sido urdida por el guitarrista Vicente Gómez que en esos momentos tenía un «tablao flamenco» en Nueva York. Gómez, que había aparecido como guitarrista en* Nobleza baturra *y había huido a América durante la guerra civil, estaba celoso de los éxitos que Imperio nunca dejó de cosechar en todos esos años.*

En 1967 debuta en teatro con una comedia musical: *Un sueño para Constanza* de Luis Matilla, inspirada en *Cándida* de Bernard Shaw. El éxito es relativo. En 1969 viaja dos veces a Buenos Aires para aparecer en televisión.

Los años 70 continúan de la misma manera, pero lo que importa es que desde hacía 50 años el mito se ha ido decantando. Es un ídolo de todas las generaciones y en diversos países. En 1981, recibe un homenaje clamoroso en el II Festival Internacional de Sevilla. Una plaza de esta ciudad llevará su nombre y al año siguiente se llamará Avenida de Imperio Argentina la calle donde la actriz vivía en Benalmádena.

En 1983 se realiza el primer gran ciclo de sus películas en la televisión española. Imperio presenta y comenta los filmes ataviada con un atuendo alusivo al contenido de cada uno de ellos.

En 1985 vuelve a la Argentina para participar en los actos conmemorativos de los cincuenta años de la muerte de Carlos Gardel, y en 1986 retorna al cine en la prestigiosa *Tata mía* de José Luis Borau, con Carmen Maura y Alfredo Landa, donde canta una de las jotas de *Nobleza baturra*. En 1987, otra película, que será la última: *El polizón del Ulises* dirigida por Javier Aguirre. Imperio, Aurora Bautista y Ana Mariscal encarnan a tres solteronas que se ocupan de un niño abandonado. El filme tuvo un estreno accidentado, pero es mucho mejor de lo que la crítica insinuó en su momento. Imperio canta en vasco una canción de cuna. Como en todas las filmaciones, Imperio estaba acompañada por Asunción, su ángel custodio o su sombra maléfica, como quiera entenderse. Asunción, que padecía de asma y fumaba sin cesar, falleció durante la filmación de *El polizón del Ulises*. En adelante Imperio estará acompañada por su nieta Maggie. En cuanto a su hija, Alejandra, hacía tiempo que vivía una vida errante de *hipppie* y nunca perdía la ocasión de desprestigiar públicamente la figura de su madre.

En junio de 1989, en el Museo del Prado de Madrid, el Rey Juan Carlos entrega a Imperio la Medalla al Mérito en las Bellas Artes. También en 1989, es requerida desde París por Frédéric Mitterrand, el sobrino del Presidente de la República que presentaba por televisión una emisión de categoría y bien informada sobre grandes figuras del arte mundial, por la que habían pasado, entre otros, Giulietta Masina, Bette Davis, Ninón Sevilla y Jeanne Moreau. Eran grande la expectativa y el entusiasmo del público francés ante la reaparición de Imperio Argentina *in vivo*. Pero una vez más, fueron tantas y tan demesuradas las exigencias de la estrella –quería un contratro firmado y que se contratara con ella a seis personas más del círculo de sus amistades– que finalmente su aparición en la televisión francesa no tuvo lugar.

En junio de 1992, en la espectacular Expo de Sevilla que festejaba los 500 años del Descubrimiento de América, Imperio participa en el espectáculo *Azabache* que tuvo críticas diversas. El 31 de diciembre de 1992 muere su hija Alejandra, a los 49 años.

En 1993-1994 permanece casi un año en la Argentina. Se presenta en el teatro Odeón de Mar del Plata, y luego durante varios meses en el Teatro Avenida de Buenos Aires, sin contar varias giras en ciudades de la provincia de Buenos Aires.

De retorno a España, hasta tres semanas antes de su muerte será siempre noticia, y de manera más o menos feliz, participará en espectáculos y en programas de televisión.

La leyenda en pugna con la realidad

En la trayectoria de una artista como Imperio Argentina, que ha permanecido vigente durante más de 80 años, la realidad suele convertirse en fantasía, y ésta cobra realidad a fuerza de repetir en los medios de comunicación una serie de episodios o de detalles no del todo ciertos, destinados a satisfacer a un vasto sector del público. Estas fabulaciones comenzaron hace unos quince años, favorecidas por las declaraciones de la propia actriz, que probablemente con el tiempo comenzó a confundir, ella también, la ficción con la realidad. Por ejemplo: decía que dudaba acerca de viajar a Italia para filmar *La Tosca*, pero cuando supo que Luchino Visconti iba a intervenir en la dirección, aceptó inmediatamente. Todos sabemos que en 1940 nadie conocía a Luchino Visconti, que en *La Tosca* fue apenas asistente. Otras muletillas fueron sus relaciones (íntimas) con Hitler, Marlene Dietrich o Carlos Gardel. Cada uno de los tres le habría hecho proposiciones «deshonestas» que ella habría rechazado. En la intimidad, cuando hablé con ella en Benalmádena sobre estos temas, me dijo que Hitler había sido muy cordial, que habían conversado mucho y le había regalado el famoso cuadro, pero que se habían visto una sola vez en la recepción organizada en la Cancillería. La foto en que Imperio está con Suzy Vernon y con una Marlene Dietrich ataviada con atuendos masculinos había sido tomada por el departamento de publicidad de la Paramount, pues el estudio quería presentar a sus estrellas más conspicuas de España, Alemania y Francia. Malena me comentó que Marlene apenas si le dirigió la palabra. Sobre Carlos Gardel, Imperio sólo hizo comentarios elogiosos y me aseguró que durante la filmación de *Melodía de Arrabal*, el cantante estaba muy ocupado con la millonaria británica Mrs.Wakefield, «la reina de los cigarrillos

Chesterfield», que lo llenaba de regalos. Supongo que Gardel habrá guardado mucho rencor a Imperio porque por única vez en su carrera no encabezó el reparto de una película. En los títulos del filme así como en los *affiches* originales puede leerse «Paramount presenta a Imperio Argentina y Carlos Gardel en *Melodía de arrabal*». Además, Gardel e Imperio cantaron una canción a dúo. Gardel siempre se había negado a cantar a dúo con una mujer pero se vio obligado a aceptar las imposiciones de la producción.

Entre las publicaciones sobre la actriz, es muy importante el fascículo, casi un libro, titulado *Imperio Argentina (ayer, hoy y siempre)*, de José Ruiz y Jorge Fiestas, aparecido en 1981 con motivo del ya mencionado Festival de Sevilla. Con prólogo de Emilio Sanz de Soto, se trata de un largo reportaje, profusamente ilustrado, en el que Imperio, con lucidez y sinceridad, responde a las inteligentes preguntas que le formulan sobre su vida y su carrera.

Se hablaba a menudo de la autobiografía que escribiría la actriz. Malena me mostró un baúl repleto de «tacos de mesa» escritos por ella desde los años 30 y que habían documentado su vida día a día.

Esa biografía-autobiografía fue escrita algunos años después por el autor argentino Carlos Manso, que pasó mucho tiempo cerca de la actriz quien le ofreció toda su colaboración. Manso copió los tacos de mesa, los verificó con la autora de los mismos y entrevistó a todos los que aún vivían entre los que habían sido testigos de la trayectoria de Imperio, sea en España o en América del Sur. El libro se llamó *Imperio Argentina (mito y realidad)* y fue publicado en Buenos Aires por la editora El Francotirador, que quebró antes de la salida del libro. Hubo una distribución accidentada, sin publicidad, y ningún ejemplar llegó oficialmente a España. Imperio no comprendió la verdadera razón del caso –fruto, entre otras cosas, de la debacle económica argentina–, repudió a Manso, habló públicamente mal del libro y se prestó a entrevistas, incluso a otro libro que, en términos generales, no hace sino repetir las fabulaciones y los lugares comunes a que ya nos referimos. Por cierto que el libro de Manso no es una joya literaria y, además, no contiene una sola palabra extranjera bien ortografiada, pero es sin discusión «la Biblia» de Imperio Argentina, pues recoge cronológicamente todas las actividades, vivencias y desplazamientos de la actriz desde 1910 hasta 1999. Es también una crónica bien informada sobre los avatares políticos y sociales de España y Argentina durante un siglo.

En cambio, hubo ciertos hechos importantes en torno de la actriz que no se han revelado demasiado. Por ejemplo, en la pieza de teatro *La conspiración de la Cucaña*, escrita en México a partir de textos de Alfonso Reyes para conmemorar el centenario del nacimiento de este insigne autor (1989),



Imperio Argentina (Buenos Aires, 1972)

se la menciona como la mujer ideal. Tampoco se habló mucho del brazalete de perlas y oro que recibió en 1962 de manos del matrimonio Benarroch en nombre de la colectividad judía de Tánger. Se había organizado una recepción en honor del Rey Hassan II con el objeto de reunir fondos para construir un hospital e Imperio había actuado gratuitamente. Por último, tampoco se ha destacado la influencia que Imperio Argentina ha tenido en la estética de Carlos Saura. La voz cantante de Imperio subraya momentos culminantes de *La prima Angélica* y *Cría cuervos*, mientras que en *El jardín de las delicias*, cuando el protagonista está acostado pensando en su niñez, la imagen se transforma; es un niño el que está echado mientras avanza hacia él su tía cuando joven, vestida y peinada exactamente como Imperio Argentina en *Su noche de bodas*.

Entre todo lo que se contó y se sigue contando sobre su muerte, en medio de sórdidas maquinaciones de nietos codiciosos, prefiero una de las versiones, que seguramente también es falsa. En medio de la ola de calor que azotó a Europa en el mes de agosto, Imperio se encontraba en la terraza de la casa de una de sus nietas. Estaba contenta y canturreaba. Pidió las castañuelas, pero cuando éstas llegaron, Imperio Argentina había muerto. A la hermosa edad de 92 años y al cabo de una trayectoria meramente excepcional.

Héctor Yánover, el poeta-librero

Santiago Sylvester

Aunque Héctor Yánover nació en Córdoba (Argentina, 1929), ahora, cuando acaba de morir, es indudablemente un personaje de la ciudad de Buenos Aires. Llegó a vivir aquí en 1950, y este medio siglo transcurrido le valió para ser algo así como el librero por antonomasia de esta ciudad: ese hombre culto, amante de los libros, que era capaz de discernir atinadamente entre un lector y otro y aconsejarle en consecuencia. He usado la palabra lector, y no cliente, porque creo que el secreto de Yánover (que le venía más por temperamento que por deliberación) consistía en rodearse de lectores, en tratar a todo el mundo como a tal; y entonces entrar en su librería, comprar un libro, o no, charlar con él al paso y tomar un café, tenía las características de una conversación reposada, necesaria, mientras la ciudad rugía desaforadamente por la avenida Las Heras.

Él mismo era uno de esos lujos que, al menos por aquí, ya quedan pocos: el librero que ama los libros, que los conoce por dentro y sabe lo que hace, responsable de su oficio; tan distinto de esa especie que prospera en estos días, para quien Faulkner, Eliot o Ezra Pound son palabras insondables, tal vez oídas por primera vez. Como prueba de su orgullo por este noble y viejo oficio, Yánover escribió unas espléndidas *Memorias de un librero* en las que da una amena y minuciosa tipología de lectores, con anécdotas divertidas, a veces desopilantes, donde cuenta una vez más su pasión por los libros. Allí se ríe él mismo del diálogo que le tocó tener con una señora elegante que le pidió el *Martín Fierro*:

—«¿Usted busca alguna edición especial?

—Sí –me dice–. Una para hacer un regalo.

Le indico las encuadernadas. Las mira y las deja.

—Son todo versos –me dice en tono de reproche–. Yo busco la novela.

Me enojo: –Señora. ¿Usted es argentina?

—Sí.

—¿Qué edad tiene señora?

—Cuarenta y uno. ¿Por qué?

—Porque ningún argentino mayor de edad tiene derecho a ignorar que el *Martín Fierro* está escrito en verso.

—Pero ¡yo qué tengo que ver! Si el que lee es mi marido».

Pero por sobre todo era poeta. Se pasó la vida combinando palabras para sacarles el fondo de sabiduría que tienen; fue una mezcla justa de poeta reflexivo y poeta lírico, que declaraba su «soledad sonora / la pena que recrea y enamora» como herencia explícita de San Juan de la Cruz. También medio siglo dedicado a la poesía, desde su primer libro, *Hacia principios del hombre*, de 1951, hasta la enorme cantidad de material que dejó inédito, que alguna vez habrá que rescatar. Viene al caso el arranque de un poema suyo, que lo pinta de cuerpo entero, en su fervor y en algo muy secreto, pudoroso, que me animo a describir como piedad:

> Quiero llorar
> Por los poetas que nadie ha conocido,
> Por los que derramaron sus canciones al azar,
> Por los que un día zarparon para el nunca jamás.

Había sido director de la Biblioteca Nacional; por eso su actual director, Horacio Salas, dispuso que fuera velado allí. Me tocó despedirlo; lo hago nuevamente transcribiendo lo que entonces dije:

Con palabras de Miguel Hernández podría decir que Héctor Yánover fue un «compañeros del alma, compañero», de esos que nos regala la vida cuando se siente generosa.

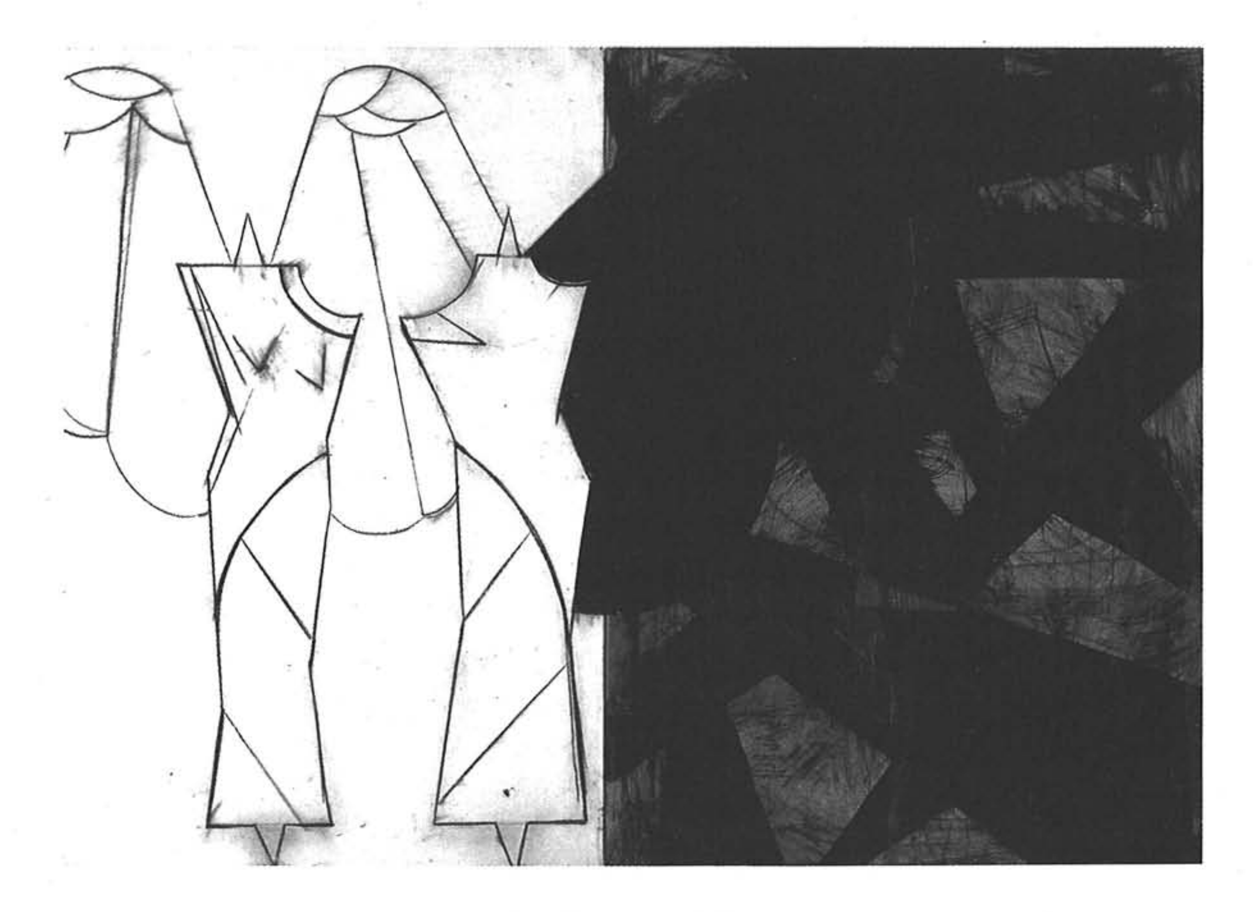
Lo veo cruzar un salón con paso lento y una sonrisa invencible; esto ocurre hace unos treinta años en Madrid; me estira la mano y me dice: –¡Qué raro que no nos hayamos conocido antes! Y era raro realmente, con tantos amigos en común y tantas razones para ser amigos. Desde ese día resolvimos ganar el tiempo perdido, y estuvimos viéndonos ininterrumpidamente, conversando y conversando, diciéndonos poemas propios y ajenos, recordando amigos, en los distintos lugares adonde fuimos a parar.

No siempre es fácil decir de alguien: era un hombre honorable. Esto es, sin embargo, lo primero que se me ocurre ahora, cuando debo despedir a Héctor Yánover. Esta honorabilidad era visible en cualquiera de las pasiones que usó para vivir: en la poesía, en su feliz y larga profesión de librero, en el gesto siempre dispuesto para la amistad. Y fue honorable en su paso por esta Biblioteca Nacional, donde todavía se habla de su bonhomía, de su ironía bondadosa, de su manera sencilla y también de su profesionalidad. Como diría Machado, «era, en el buen sentido de la palabra, bueno». O dicho con sus propias palabras en el final de un poema: «Merezco ser un hombre derecho».

Él mismo hizo un bosquejo que quisiera recordar ahora porque resume su perplejidad de poeta: «¿Qué es un poeta? ¿sólo una persona que se hace

preguntas: como un filósofo, como un científico, como cualquier curioso? No puedo encontrar respuesta. Quizá mis poemas intenten ser una respuesta. Transcurro sobre un interrogante, a veces con dolor, a veces perplejo, a veces con una sonrisa, siempre sabiendo que soy un pasajero».

Con sus propias palabras despido a este hombre múltiple: al librero que recordaremos y extrañaremos siempre, al dignísimo director de la Biblioteca Nacional, al amigo y al poeta que sin dudas quedará entre nosotros.



Juan Lecuona (1999)



Imperio Argentina con Alfredo Falbi (Buenos Aires, 1972)

Entrevista con Jorge Volpi

Marie-Agnès Palaisi-Robert

Con su novela En busca de Klingsor *(1999), Jorge Volpi (México, 1968) escribía la primera parte de su trilogía sobre el siglo XX y alcanzaba una fama mondial. Fue algunos días después de la publicación de la segunda parte,* El fin de la locura *(Seix Barral, Barcelona, 2003) cuando me recibió en el Institut Culturel du Mexique en París.*

Explica por qué prefiere la ficción para investigar la historia, cuál es su concepción de la novela y pone de realce algunas constantes de su obra. Nos habla también de los proyectos del Crack, el grupo literario que formó en 1996 con E. Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, y al que se juntó hace poco Vicente Herrasti.

Ma. P.-R.: Le gusta mucho escribir novelas totalizadoras que buscan la verdad pero al mismo tiempo cultiva en su obra la ambigüedad entre realidad y ficción. ¿No hay aquí una paradoja?

J. V.: A mí siempre me ha interesado mucho la mezcla entre realidad y ficción, desde que comencé a escribir, quizás porque no estudié literatura; durante toda mi adolescencia tenía lecturas más de filosofía y de historia que de literatura. Lo cual provocó que incluso el primer cuento que escribí –estudiaba preparatoria en *lycée*– ya tenía una mezcla de ficción y realidad, y luego mi primera novela que nunca publiqué era sobre la muerte de Emiliano Zapata, entonces otra vez estaban presentes ficción y realidad.

Y luego la primera novela publicada, *A pesar del oscuro silencio*, que es una novela sobre Jorge Cuesta,el poeta mexicano del grupo de Contemporáneos, otra vez ya ponía en escena una mezcla de personajes reales y ficticios y de historia y ficción. Siempre me ha seducido y obsesionado considerar que la novela es un instrumento que funciona muy bien para poder investigar la realidad, en particular la realidad histórica, con herramientas que la historia misma o la historiografía no pueden permitirse. Fundamentalmente la ficción y la imaginación sirven bien para rellenar las lagunas que la historia siempre deja o bien incluso para trastocar la realidad y verla deformada o transformada a través de la ficción. Entonces desde que empecé a escribir, siempre he querido encontrar como un sistema que permita

que las novelas al mismo tiempo sean ensayos, que las novelas tengan todo el tiempo acción y reflexión, y ficción e historia, que no todo lo que he escrito tiene que ver con la historia, pero sí hay una especie de constante, que va desde estas dos primeras novelas, la inédita y la publicada, y que se vuelve mucho más claro en esta trilogía que estoy escribiendo ahora, sobre todo con *En busca de Klingsor* y ahora con esta novela[1], que las dos tienen una mezcla de realidad y ficción muy amplia.

En busca de Klingsor justamente aplicaba esa idea, que no es una novela histórica porque además la novela histórica como género no me interesa. Lo que me interesa es hasta dónde la novela siempre puede llenar la historia o ir incluso contra la historia.

En el caso de *En busca de Klingsor* la decisión narrativa ahí tenía que ver con que la imaginación se limitase a llenar todos los espacios vacíos dejados por la propia historia. Entonces en esa novela en la que aparecen personajes históricos, sobre todo los físicos alemanes y de otros lugares, y los políticos y los hombres de poder de esa época, mi intención era que la novela pudiera por un lado unirlos, y por otro lado llenar las lagunas que se iban quedando en la mera investigación histórica o biográfica. En esta segunda novela de la trilogía, la mezcla de historia y ficción va más allá y en este caso, como el personaje, el narrador principal, sufre una especie de locura, provoca que la realidad tal como él la cuente está mucho más distorsionada que en la novela anterior. El principio de *En busca de Klingsor* era que los personajes dijeran e hicieran cosas que si no dijeron e hicieron al menos era muy probable que lo hubieran dicho o hecho. En esta novela ya no; en esta novela los personajes históricos hacen muchas cosas que jamás harían, o dicen cosas que jamás dirían, deformando un poco la historia pero provocando con esa deformación un prisma distinto para la propia reflexión a partir de los sucesos históricos y para la propia investigación histórica, todo siempre desde el punto de vista ya contado en la primera novela de que la verdad absoluta no existe; lo que existe es la necesidad de buscar esa verdad para volver a esa otra pregunta. Para mí también la novela, quizás porque llego a la novela desde ese camino que me llevaba por otros lugares, por historia, por la filosofía, por el arte, por lo que fuera, me parece que es un vehículo espléndido para investigar la realidad desde cualquier punto de vista utilizando la imaginación. Y frente a la hiperespecialización que provoca que actualmente las disciplinas se centren en aspectos mínimos, muy importantes pero muy especializados, la

[1] *Cuando Jorge Volpi habla de* esta *novela se refiere a su última publicada:* El fin de la locura, *Seix Barral, Barcelona, 2003.*

novela al contrario permite aplicar un poco casi ese ideal renacentista de poder tratar el conocimiento en general. La novela como forma de conocimiento permite una reflexión profunda, no banal sobre todo, pero tampoco especializada, de algunos de los grandes aspectos de la vida y del universo desde lo más íntimo y las historias personales, que eso la novela siempre lo ha contado, pero también cualquier otro tipo de discurso, no solamente histórico como se ve en esto, sino científico como en *Klingsor,* cinematográfico en *El temperamento melancólico*, poético en *A pesar del oscuro silencio*, psicoanalítico y filosófico en esta novela.

—Habla usted de las lagunas de la historia; podríamos hablar también de las lagunas de la ciencia; ¿el arte sería entonces para usted una manera de sobrepasar, de ir más allá de esas lagunas?

—Pues sí, el arte permite una comprensión metafórica del mundo. De por sí ya el lenguaje de la ciencia está permanentemente lleno de metáforas, de símbolos y de imágenes porque es la única manera con la que podemos intentar comprender realmente lo que una fórmula matemática quiere decir. La literatura todavía permite una abstracción más y hacerlo todavía más metafórico para que el lector común sea capaz de entender al menos algunos de esos principios generales que la propia ciencia no permite por ser demasiado especializada y porqué requiere un conocimiento técnico del que carece la mayor parte de los lectores de cualquier otra disciplina.

—Cuando habla de historia, de filosofía y de ciencia en una sola novela, ¿no se inicia una transformación de los géneros? Porque en En busca de Klingsor *por ejemplo, que es una novela, hay cartas e informes científicos.* El temperamento melancólico *a veces se parece a un guión de cine. Entonces ¿cómo explica esa contaminación de los géneros?*

—Esa contaminación de los géneros también me gusta mucho, desde que empecé a escribir, tanto que no solamente la intento cuando escribo narrativa, cuando escribo novelas que intento transformarlas en otros géneros la novela lo permite en tanto, sino cuando escribo ensayos; intento también por ejemplo hacerlos lo más narrativos posible utilizando elementos que son mucho más de la novela que del propio ensayo. En el caso de la novela, como género permite casi cualquier cosa, y además lo permite desde hace mucho, prácticamente desde que se inicia la novela: pensemos en Cervantes, ya hay presencias muy claras de otros géneros. Creo que esto puede seguirse haciendo con toda facilidad porque la propia novela lo

permite, creo que esa mezcla de discursos provoca que, en efecto, la novela se pueda contaminar de discursos científicos y filosóficos sin por ello perder su materia narrativa que es otro de los asuntos importantes; a la inversa, cuando he escrito ensayos, el ensayo sobre el 68 mexicano o mi tesis doctoral que espero convertir en libro muy pronto que se titula justamente *Lanzamiento zapatista, una novela*, pero que es un ensayo, permite lo contrario, que sin transgredir el rigor académico del ensayo se pueda tener un poco de ese talante narrativo propio de la novela.

—¿Esa porosidad de los géneros no sigue el espíritu de la época?

—Creo que he llegado a esto de una manera que para mí es absolutamente natural, que a lo mejor luego puede ser estudiada como una consecuencia del espíritu de la época, un poco como está siendo el desarrollo de la narrativa en estos últimos años. Pero para mí es absolutamente natural pese a que haya ahí como coincidencias e influencias de otros escritores también muy evidentes en esta búsqueda de encontrar o de hacer que la novela se convierta en otras cosas sin dejar de ser novela; por decir nombres cercanos, es más o menos lo que están haciendo e hicieron ahora el chileno Roberto Bolaño, o Enrique Vila-Matas en España o de manera mucho más drástica y que por eso es un autor que interesa tanto, Cela, con reflexión sobre viaje o historia, y esto sólo por hablar de los recientes pero que en realidad es algo que proviene de la historia misma de la novela desde casi el principio y luego de manera muy intensa durante el siglo XIX y principios del XX.

—En El temperamento melancólico *incluso el narrador es narradora, ¿cómo piensa usted ese intercambio de sexo entre el escritor y el narrador?*

—Para mí era un gran reto y espero volver a hacerlo en algún momento. Casi todas mis novelas están escritas en primera persona. Yo, sinceramente es curioso, pero no me gusta, y lo hago muy poco, escribir en tercera persona, lo que sí hago es escribir en tercera persona pero que en realidad está siendo escrita por alguien en primera persona; en *Klingsor* pasa mucho, aquí pasa mucho también. Pero para mí las narraciones las prefiero en primera persona, porque la tercera persona es una forma demasiado tramposa ya de establecer una verdad única. En cambio un narrador en primera persona siempre da sólo su punto de vista, y eso permite un juego con la ambigüedad mucho mayor. Y esos personajes en primera persona son juegos conmigo mismo, con las cosas que me hubiera gustado

ser, o con las cosas que me gustaría imaginar desde otro punto de vista, y uno de los retos mayores fue con *El temperamento melancólico* de creer que el narrador es una mujer, espero además en el futuro volver a intentarlo. Es un poco detestable el narrador omnisciente porque no existe en realidad.

—¿Me podría hablar de la importancia del juego en sus novelas y en otras de Padilla por ejemplo?

—También en esta voluntad lúdica que yo creo que ahí sí deriva de manera muy clara de la perspectiva de Borges que es una expresión muy latinoamericana, pero bueno, en esa vertiente latinoamericana también es muy particular. Sí, es una tradición y una influencia innegable en lo que hemos hecho casi todos; más allá de las influencias particulares en cada quien, el Borges lúdico -pero lúdico más con las ideas y con la historia misma de la literatura y con otro tipo de juegos provocando esa propia reflexión sobre el quehacer narrativo y derivando hacia una enorme cantidad de juegos metanarrativos- siempre ha sido muy atractivo para nosotros sin llegar a la experimentación formal propia de la novela de los años 50-60, cuando se llegó a volver imposible leer una novela con demasiados problemas narrativos, lo que pasó un poco con el *Nouveau Roman* aquí, pero que pasó también con escritores como Salvador Elizondo en México. Entonces esta voluntad de jugar es permanente, de jugar con el lector y también con la idea de que sea el lector el que esté jugando y completando la realidad que se le cuente en cada una de las narraciones y creo que más o menos todos lo hemos hecho en alguna medida. Por ejemplo en *Las rémoras* de Eloy Urroz, una novela en que un personaje escribe al otro, se están escribiendo mutuamente, y este juego tiene mucho que ver con Borges, con estos *boucles* recurrentes. Padilla lo hace constantemente y con una gran cantidad de juegos de estirpe muy borgiana sobre todo en sus primeras novelas, y mucho más en la que para mí es su mejor novela *Si volviesen sus majestades*.

—¿Tiene el juego alguna relación con esa voluntad de novela totalizadora en el sentido en que el escritor, y, acaba de decirlo, el lector también, pueden tener la ilusión de controlarlo todo, como si fuera una partida?

—Sí. Además la idea que también aparece en *Amphytrion* y *En busca de Klingsor* y en algunas de las novelas publicadas de Vicente Herrasti, de tener el ajedrez como modelo no de la construcción sobre la novela sino

de modelo de cómo autor y lector parecen que juegan una partida de ajedrez sobre el tablero del texto.

—¿Cómo considera la creación? ¿Qué tipo de creador piensa ser, como un demiurgo?

—Es difícil responder a esto. Al nivel metafórico es muy interesante y divertido jugar con la idea de ser una especie de demiurgo, de alguien que crea de manera supletoria ante la inexistencia de Dios, pues lo único que queda es este demiurgo que se hace cargo del mundo y pues es un poco lo que ocurre con los narradores. Esa voluntad de crear mundos dentro del mundo y de atrapar en esos mundos a mucha gente que finalmente es lo que quiere el escritor, atrapar a los lectores dentro de esos mundos que uno crea, donde sí creo que existe cierta voluntad perversa por parte de un escritor de encontrar todos los medios de seducir a cualquier persona para obligarla a adentrarse en el mundo que uno esta creando. Tiene una condición demiúrgica, megalómana, arbitraria esa voluntad de atrapar a la gente, de meterla durante horas a explorar algo que uno ha hecho.

—¿No le parecen a contracorriente esos guiños de ojo constantes con los demás del Crack y esa intertextualidad, en una época en que tenemos tanta dificultad para afirmar nuestra identidad y nuestra propiedad?

—Pues sí, tan a contracorriente que siguen críticos en todas partes considerándolo muy mal, todavía hasta ahora, en España muy recientemente, en México sigue siendo así, porque hay esta voluntad de que el escritor sea solitario, individual y no tiene nada que ver con un grupo. La verdad es que los grupos siempre han existido, la única diferencia relativa es justamente esta voluntad de hacerlo público y ha sido muy problemática en realidad la voluntad de hacerlo público, para todos, no para nosotros mismos que es muy natural, y además es muy natural seguir haciendo constantes guiños de una novela a otra, o escribiendo novelas juntos, o teniendo muchos proyectos. ¡Incomoda a un crítico que quiere analizar, a lo mejor, a un solo escritor por turno! Para nosotros es muy natural y surgió de una manera muy natural porque luego hubo mucha especulación sobre si había sido una intención para el mercado, este tipo de cosas que es absolutamente falso porque en realidad para nosotros siempre hemos hecho este tipo de proyectos colectivos y estos guiños se siguen prolongando; otra vez aquí encontrará numerosos guiños a libros o a textos de los demás.

—Entonces el Crack sigue existiendo hoy como grupo, ¿no?

—Sí. Ahora estamos planeando otro proyecto colectivo. Es cada día más difícil porque cada quien vive en una ciudad distinta. Entonces todos los contactos son por correo electrónico o nos vemos pero nunca nos vemos juntos todos. Siempre alguien termina su docencia por allí o por acá; sí es francamente muy complicado. Entonces ahora estamos planeando de todas maneras un proyecto nuevo que es la publicación de un libro de ensayos sobre literatura firmado por todos. Eso tambien sigue haciéndose poco, ¿no? Y es en lo que estamos Eloy Urroz ya está trabajando en la primera parte. El grupo continúa, no es que el grupo tenga ahora consignas muy claras, ni nunca lo fue en realidad. Eran siempre coincidencias y la amistad literaria, y ciertos puntos de vista en común.

—¿Pueden planearse otras incorporaciones?

—Podría ser. Cuando éramos cinco siempre pensábamos que seguiremos siendo cinco y luego hubo muchos contactos, mucha amistad, conocimos a Vicente Herrasti y terminó finalmente incorporándose al grupo.

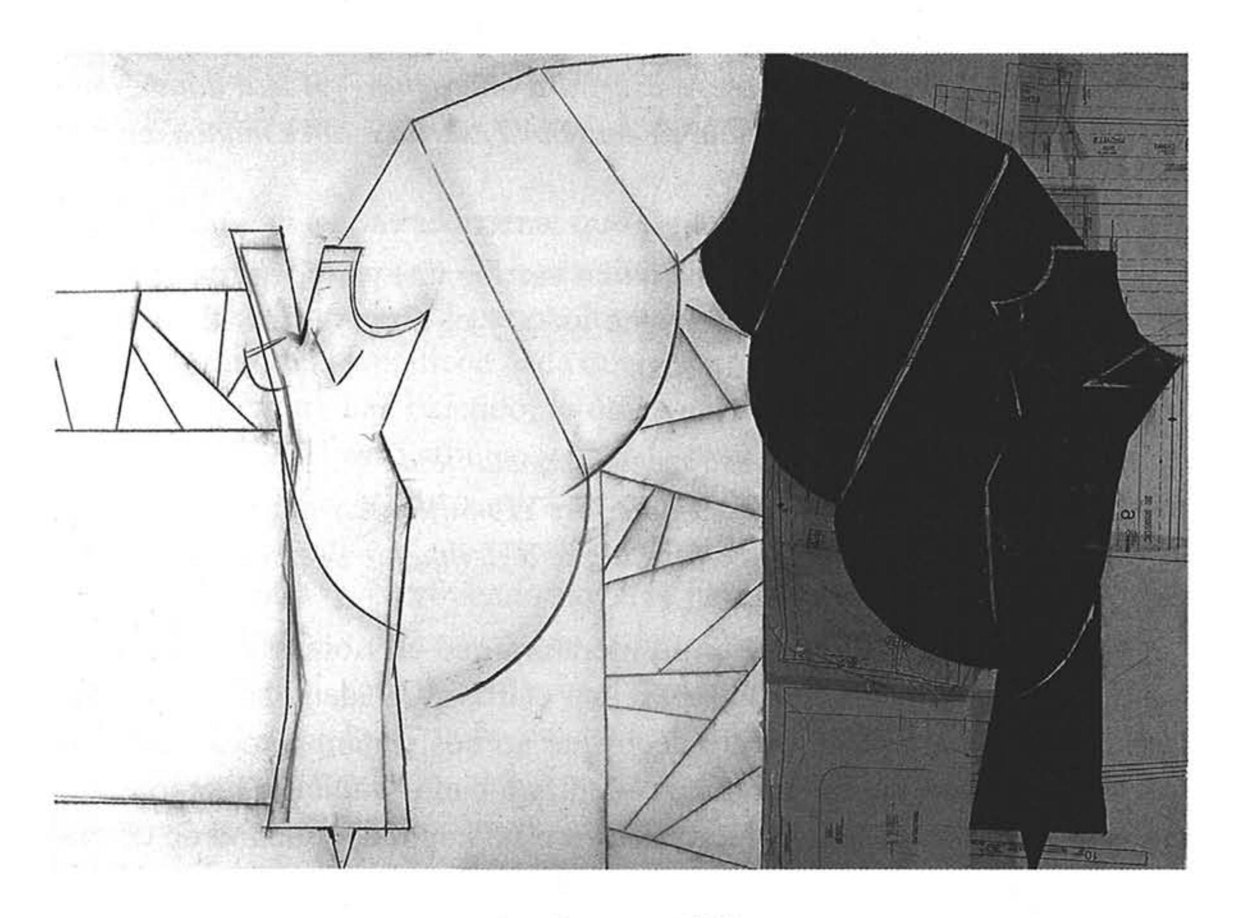
—A mí me interesa mucho esa escritura en común. ¿Hasta dónde cree que podrían ir? Porque me habla de una obra escrita a doce manos, entonces ¿cómo funciona?

—La idea para trabajar es cada quien escribe una parte, esa parte luego es corregida por todos, todos corrigen todo, y el libro va firmado colectivamente, no va firmado por capítulos.

—¿No hay el riesgo, con esa mezcla constante de géneros, esa escritura polifónica, de desembocar ya no sobre el multiculturalismo sino sobre el «aculturalismo» o sobre una forma que difícilmente se podría definir?

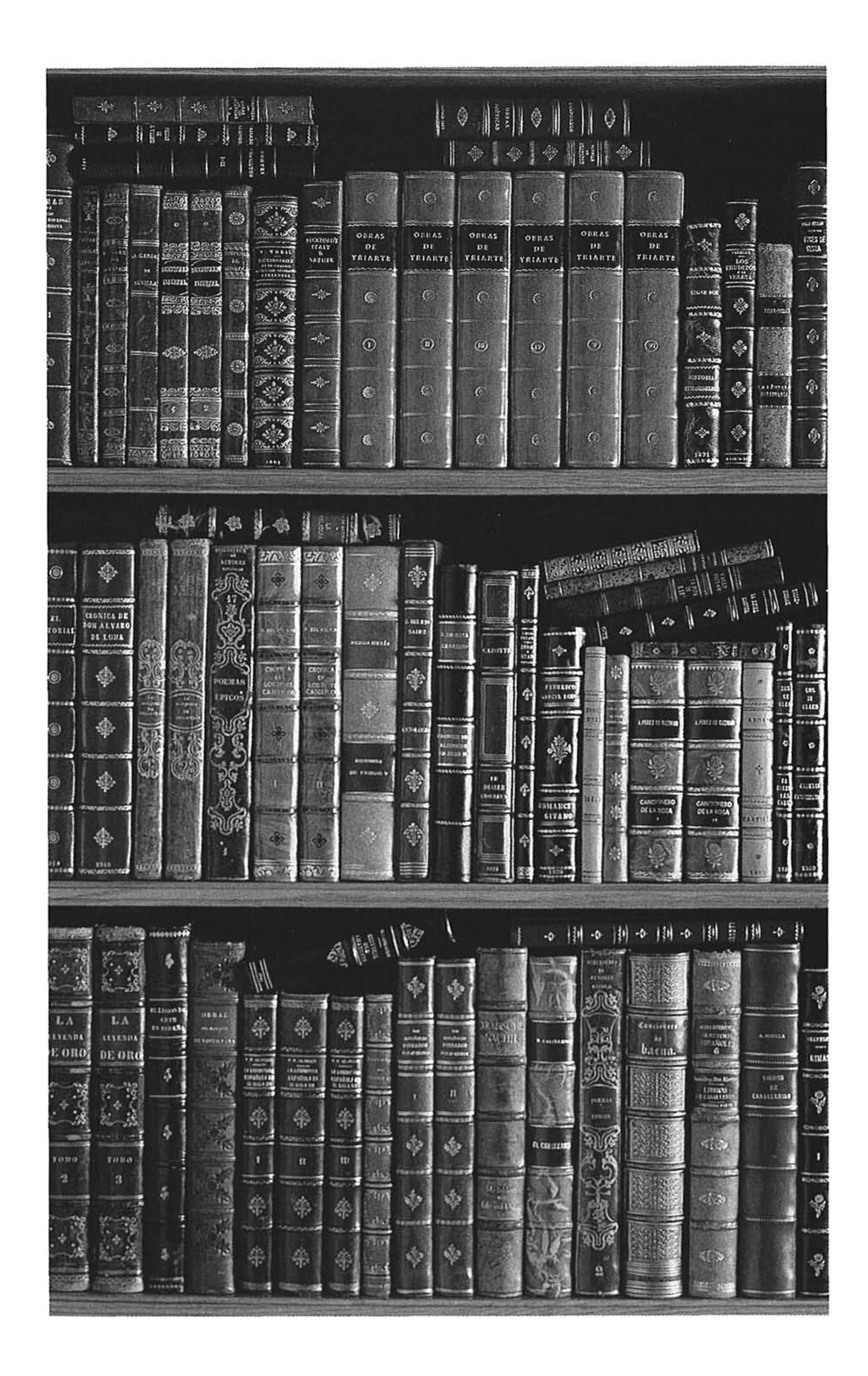
—No hay una conciencia, en la literatura que escribimos, de defender una identidad particular, eso es bastante claro, ni la identidad particularmente mexicana. Eso no quiere decir que no nos sintamos mexicanos, ni que no sintamos que pertenecemos además a cierta tradición literaria latinoamericana, que es muy importante, pero no hay una voluntad de defender una identidad nacional, ni siquiera individual, no es ése el tema. Es uno de los temas centrales de los estudios culturales y de la manera en que la

academia toca cierta literatura, y sobre todo en esta época de nacionalismos emergentes y de necesidad de reafirmación de la identidad nacional, religiosa, etc, que al contrario casi en términos muy duros, no sólo no nos interesa sino que despreciamos bastante. Nunca hemos sido particularmente nacionalistas ni tampoco de esta identidad religiosa individual o del grupo al que pertenecemos y eso en un momento cuando el nacionalismo y la religión son temas cada vez más importantes para la definición de la identidad individual y colectiva; eso es muy chocante para nosotros.



Juan Lecuona (1999)

BIBLIOTECA


OBRAS DE TRIARTE
OBRAS DE TRIARTE
OBRAS DE TRIARTE
OBRAS DE TRIARTE
OBRAS DE TRIARTE
OBRAS DE TRIARTE
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO TOMO 3

Poeta dibujando un círculo*

«De pequeño, dejando de lado los juguetes habituales, reunía los pocos elementos que tenía a mi alcance –agua de colonia, azufre, salfumán, fuego, etc.– para hacer con ellos las más disparatadas mezclas y ver qué pasaba, con la esperanza de llegar a no sé que clase de descubrimiento...», recuerda Josep Palau i Fabre (Barcelona, 1917) en las anotaciones incluidas en *Poemas del alquimista*, recopilación de su obra poética ahora presentada en edición bilingüe. Tomando como punto de partida una edición clandestina de 1952 en París, *Poemes de l'Alquimista*, aunque de forma mutilada por la censura, se publica por primera vez en España en 1972. Una nueva edición de 1976 añade los fragmentos suprimidos y ahora, por primera vez, Palau y Fabre vierte el original al castellano tras un proceso de reescritura simultáneo a la traducción: «Para decir en castellano lo que yo sé que digo en mi original catalán, a veces necesitaba recurrir a una aparente infidelidad y contra razón razonante, mi intuición tenía, muy a menudo, la última palabra, la decisión final. Se trataba, sin duda, de traducir la poesía de mis poemas». *Poemas del alquimista* recopila los libros *El aprendiz de poeta, El enajenado, Cáncer, Fragmentos del laberinto* y *Callejón sin salida*, escritos entre 1936 y 1950 y apenas aireado alguno de ellos en ediciones cortas de muy baja distribución.

Palau i Fabre concibe la poesía del mismo modo que en la Edad Media concebían los metales, es decir, no como una finalidad en sí misma sino como un medio de exploración y experimentación: «Experimentar, compulsar, hacer combinaciones insólitas con los materiales que la vida ponía a mi disposición, combinar las más inesperadas fórmulas expresivas con los materiales humanos más diversos, desde los más elevados a los más repulsivos». Desde el eco vanguardista en sus primeros libros de un cierto neopopularismo tal como lo conciben Alberti y Lorca, hasta la indagación metafísica de marcado aire orientalista en los últimos, la poética de Palau i Fabre presenta un carácter demiúrgico y de iniciación que le emparenta con la tradición romántica. Cercano a los postulados de Antonio Gamoneda, cuya trayectoria guarda bastantes puntos en común con la del autor catalán, defiende un vínculo vivo entre la existencia y la poesía que alejan a ésta de la literatura. Será la poesía una región donde plasmar las experiencias de indagación en la frag-

* Poemas del alquimista, *Josep Palau i Fabre. Edición bilingüe del autor. Prefacio de Juan Goytisolo. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, 415 pp.*

mentación del yo, el ámbito de creación de una alquimia de su propia persona: «Los materiales que yo transportaba desde mi ficción –la vida– a mi realidad –la poesía– resultaban tan transfigurados cuando llegaban a término que apenas los reconocía». Rimbaud y Picasso, a quien ha dedicado gran parte de su obra ensayística, serán los modelos que encarnen esa búsqueda de conocimiento en la exploración de una identidad concebida como pluralidad. «El hombre es un animal que se busca» es la divisa que aparece tras el título del libro, asumiendo que la identidad humana es desde su misma esencia diversa, múltiple.

Entendiendo la modernidad como una mezcla de clasicismo y aventura, Palau i Fabre abandona la zona agotada de los dialectos poéticos en busca de un ámbito nuevo, singularizado. De acuerdo con Giordano Bruno al postular el cometido del verdadero poeta, genera su propia teoría poética al no caber en otras vecinas. Capta en la experiencia personal de su escritura la materia viva de la tradición, imita modelos creando lengua propia. Entendiendo que no hay conocimiento sin apropiación, para Palau i Fabre el espíritu es mimético porque toda la naturaleza es mimética. De ahí que la comprensión más profunda no sea racional sino afectiva, quizá orgánica. Ése es su concepto de imitación cuando se acerca a Rimbaud en «La aventura», a Baudelaire en «El extranjero», a Carles Riba en «El cordón umbilical», a Rosselló-Pòrcel o al *tanka* japonés, cuya concentración musical y conceptual ensaya en «Los grandes poemas del emperador Iang-Po-Tzu». Será precisamente la palabra tratada como materia plástica una de las cualidades permanentes de la poesía de Palau i Fabre, traductor de Lao-Tse. Abogando por un retorno a las culturas orientales como concepción vital que nos puede convenir más que la actual, Palau i Fabre se muestra menos identificado con su propia civilización que con la práctica de la vida interior y la contemplación. Poemas como «Piedra» siguen el método oriental para la fijación de un objeto a través de la contemplación, entendida ésta como el más alto grado de elevación y de olvido de uno mismo: «Dura como agua dura. / Raíz es de sí misma. / En éxtasis perenne / la piedra perpetúa / la piedra, imagen pura, / y la idea de piedra / se nos torna madura».

El amor, el erotismo, la pintura, la reflexión sobre el lenguaje poético, la identidad y el diálogo intertextual con otros poetas son los puntos de interés de este «alquimista del verbo» cuyo poder de transmutación consiste en transformar el lenguaje por medio de la musicalidad de la palabra. Palau i Fabre utiliza estrofas clásicas como el soneto, ensayando diversos tipos en

Cáncer, o tonos tradicionales, casi modernistas en ocasiones, evolucionando hacia el verso libre o una prosa también concebida como experiencia de lenguaje. Las lecturas de Llull, Vilanova, March, Rimbaud, Baudelaire, los románticos alemanes, Rosselló-Pòrcel, Riba o Salvat-Papasseit se transmutan en su propia identidad poética desde los primeros poemas de 1936 hasta el momento en que su obra, un *corpus* cercano en muchos aspectos al de Juan Eduardo Cirlot, cierra un círculo del que decide saltar: «Lo demás son palabras... / Ya no sabré escribir nada mejor. / Demasiado cerca de la vida vivo. / Las palabras se me mueren adentro / y yo vivo en las cosas».

Fundador de la revista *Poesía* como salvaguarda de la cultura y lengua catalanas en los años de la posguerra, Palau i Fabre escribe *Poemas del alquimista* de manera invisible a lo largo de quince años. Gustando al modo de la poesía mística de la glosa a los poemas, muestra una coherencia interna excepcional. Al mismo tiempo que Dámaso Alonso escribía *Hijos de la ira* y Vicente Aleixandre *Sombra del paraíso*, ahí estaba Palau i Fabre elaborando una obra que, cincuenta años después, ocupará el lugar que se merece ampliando su abanico de confidentes la versión castellana del propio autor.

Jaime Priede

Últimas diatribas

A menos que nos esté mintiendo (y no hay razones para creer lo contrario: cada coma, cada punto aparte de Fernando Vallejo es una magnífica impostura), el autor de *La virgen de los sicarios* y de *El desbarrancadero* no escribirá más novelas después de *La Rambla paralela**. La confesión ocurrió así:

> Y aquí me tienen esta noche presentando el último, el ultimísimo, el non plus ultra, el que dijo basta, me morí. Y sí, me morí en mi ley, en primera persona como viví y escribí, despreciando al novelista omnisciente, ese pobre diablo con ínfulas de Dios Padre Todopoderoso, de sabelotodo. ¿Cómo va a poder un pobre hijo de vecino contarnos los pensamientos ajenos como si los hubiera grabado con grabadora y describir lo que hicieron los amantes en la cama como si los hubiera visto con rayos x, o como la Inquisición por un huequito? No se puede, nadie puede, no me vengan a mí con cuentos.

La escena ocurre en Guadalajara; la escena ocurre, a pesar de lo que pueda parecer, en la vida real. Estas líneas son parte de una presentación pública, pero uno se da

* La rambla paralela, *Alfaguara, Madrid, 2003, 190 pp.*

cuenta sin demora de que podrían pertenecer a la novela. Más aún: uno se da cuenta de que escribir la crítica del libro es rellenar los espacios entre las líneas pronunciadas. «Basta, me morí» es una declaración literal, pero también literaria: es literal porque *La Rambla paralela* comienza –y continúa, y termina– con la muerte del narrador que tanto despotricó contra la vida en sus últimas cuatrocientas páginas (hay que decir que cada novela de Vallejo termina donde empieza la siguiente); y es literaria porque la muerte del narrador nos llega acompañada de cierta satisfacción culpable, como cuando ha muerto un amigo muy enfermo y en el fondo nos alegramos. En la última narrativa de Vallejo hay pocas cosas evidentes, pero una de ellas es que *La Rambla paralela* lleva su propio método a su agotamiento. Esta manera de hacer novelas ha llegado a un estado terminal, y Vallejo, que no es inocente, se ha dado cuenta de ello muy a tiempo, y ha hecho lo único que podía hacer: declarar el desahucio, desconectar al moribundo. *La Rambla paralela* es, entre muchas otras cosas, una eutanasia de doscientas páginas, y una eutanasia múltiple, si vamos a eso.

Los muertos son varios. La novelística de Vallejo y el narrador de sus novelas son los más notorios, pero detrás de escena hay más cadáveres: la lógica del texto, el vago realismo de antes y sobre todo la primera persona. En efecto, *La Rambla* es la novela más libre de la trilogía, lo cual quiere decir la más anárquica, desorganizada e irrespetuosa de los mecanismos del discurso. En *La virgen* y *El desbarrancadero* la transición elegante era una de las virtudes de la voz; ahora, este narrador se da el lujo de transitar sin conectores, pasar entre temas y tiempos sin darle al lector una mínima satisfacción retórica. En cuestión de tres páginas recuerda al abuelo materno enfermo de cáncer, da noticias de Colombia, da noticias de la Feria de Barcelona, se queja de las empleadas malcogidas de Air France, se queja de Charles de Gaulle, se queja de los franceses en particular, se queja del ser humano en general, vuelve «a volar en su avión de ganado», se queja de sus padres, de sus hermanos y de las salchichas con que sus padres alimentaban a sus hermanos. El narrador de la novela es como un niño en una juguetería: mira para todas partes, lo toca todo y quiere tenerlo todo; para coger un juguete tiene que soltar el otro, con el resultado de que los demás rara vez llegamos a participar en el juego. Cuando el lector hace una pausa y cierra el libro, no es por sueño, no es por aburrimiento: es por cansancio. Se cansa el cuello, se cansan los ojos de mirar cada cosa que Vallejo señala. Vallejo es un guía, pero uno nunca llega a tener la sensación de que conozca en realidad el lugar que nos está

mostrando. En algún momento leemos: «Que qué bueno que la Bruja y la abuela se habían muerto antes que él para que no tuvieran que cargar con él». Veintitrés palabras; seis de ellas son la misma, la palabra *que*, una de las maldiciones de nuestra lengua. El guía de los otros libros –ese estilista quisquilloso– no se hubiera permitido una frase semejante. Pero ese guía está muerto; sus costumbres (como las de los muertos) han cambiado tanto, que el libro habla de él en tercera persona.

Las diatribas de Vallejo contra el pobre narrador omnisciente son un curioso *Leitmotiv* de sus últimas novelas. En *La virgen*: «Y yo solo, muriéndome, sin un alma buena que me trajera un café ni un novelista en tercera persona que atestiguara, que anotara con papel y pluma de tinta indeleble para la posteridad lo que dije o no dije». En *El desbarrancadero*: «¿Por qué se mató? Hombre, yo no sé, yo no estaba en ese instante, como Zola, leyéndole la cabeza. Yo soy novelista de primera persona». Leo sus protestas y recuerdo a Mignonne, la perra que piensa en *Ana Karenina*. «Ya han tenido tiempo de hablar –pensaba la perra, enojada–. Y mientras tanto, se acercan los pájaros». Sólo por esto, Tolstói debería estar en el paredón vallejiano, al lado de Karol Wojtyla y de Vicente Fox. Pero esas quejas de pseudoteoría literaria son una exageración, una caricatura. Vallejo el impostor finge olvidar los mecanismos esenciales del contrato ficcional; finge creer que el novelista de tercera persona es más mentiroso que el de primera. No seré yo quien señale, a estas alturas del curso, que la máscara del yo encerrado no es menos ficticia que la del dios sabelotodo; no diré que un novelista en tercera persona puede reducir la materia de su libro a su propia experiencia, como hace Vallejo. Así, las acusaciones de nuestro teórico cabreado son especiales, pues, más que acusar, reivindican: reivindican el oficio de narrar la vida con tapaderas, reivindican la desconfianza en la imaginación, reivindican la opinión y el prejuicio como material literario. ¿Dónde queda aquello en la nueva novela?

La vuelta de tuerca de *La Rambla paralela* consiste en una especie de esquizofrenia del punto de vista: quien habla del muerto no es el despreciado omnisciente, sino una figura presencial, un –con perdón por el psicoanálisis– otro yo. En el mundo alucinado del libro, en su ambiente de nebulosa onírica, no importa que el narrador sea a veces mexicano, ni que a veces sea plural. *La Rambla paralela* es el libro de un desdoblado. El desdoblamiento ocurre en la página 11: «Y mientras el niño que fui seguía desde la orilla del río eterno el desfile de los cadáveres con gallinazos encima que les sacaban las tripas y salpicaban de sangre el agua pantanosa, el viejo que lo recordaba veía desde su mesa

de café, viendo sin ver, el deambular interminable de la Rambla». Y durante el resto del libro el viejo seguirá viendo, seguirá caminando, seguirá bebiendo, y todo eso a unos metros del testigo que nos lo cuenta, que sin embargo es tan precario como siempre: «El viejo se levantó, pagó la copa y volvió a tomar hacia el Moll de la Fusta. ¿Qué se iba diciendo en camino? Ah, eso sí no sé, no tengo un lector de pensamientos». Vallejo sigue jugando; Vallejo pide a gritos no ser tomado en serio.

En realidad, pronto nos damos cuenta de que el narrador ha muerto, pero el escritor está bien vivo. En *La Rambla paralela* hasta los márgenes son Vallejo puro, es decir, Vallejo retórico. En esta novela la vagina es vil, la bestia es bípeda, el insomnio es insondable; en esta novela, el mar surge «en su inmensidad necia, en su necedad inmensa». Al autor le gustan las tríadas, y en sólo dos páginas el incendio se propaga «de pueblo en pueblo, de caserío en caserío, de vereda en vereda», los hombres «se convierten en espantos, sombras, visiones», parecen algodones de azúcar «azules, verdes, rojos», y no había por qué querer «alcanzar a nadie, ni ir detrás de nadie, ni perorar contra nadie». La dicción del muerto se mueve entre lo demótico y lo arcaico: tan pronto insulta llamando a alguien bobalicón y sandio como hijueputa e hijueputa. El paisa gramático, el paisa clasicista, le habla al lector en tono de solterona desbocada, pero apenas uno escarba un poco aparece, debajo de ese tono, un virtuosismo idiomático que no soy el primero en señalar. Incluso cuando insulta, Vallejo es el hijo pródigo de Rufino José Cuervo; cuando no está insultando, su comedia se basa en la sátira cruel, en la burla-con-dedo-señalador, pues Vallejo es nieto lejano de Aristófanes.

Al final resulta evidente que *La Rambla paralela* es una de esas novelas *cul-de-sac*, como *Corrección* o *Mañana en la batalla piensa en mí*: lleva sus procedimientos a una perfección tal que obliga al autor a clausurar y renovarse o a repetirse sin remedio. Vallejo ha optado por lo primero, y de la manera más radical: matando al novelista. Y sus lectores decimos: es una lástima que lo haya hecho, pero es clarísimo que lo ha sabido hacer a tiempo.

Juan Gabriel Vásquez

Los escándalos de la razón

El libro recibió una mención honorífica en el género ensayo otorgada por el Fondo Nacional de las Artes (2002)*. El género es superado, en este caso, por la rigurosa indagación que Cristina Bulacio ha llevado a cabo con un enfoque singular: el filosófico. El prólogo de María Rosa Lojo sintetiza bien la propuesta de este enfoque: a los escándalos de la razón se los enfrenta con la figura provocativa de la paradoja.

En la introducción, Cristina Bulacio nos pone en contacto con las nociones claves de la obra de Borges, aquellas que la incitaron al enfoque filosófico. En primer lugar deslinda dos linajes en tensión: el mitológico –cuchilleros, épica, barbarie–, quizás materno y el especulativo, quizás paterno, poblado de bibliotecas. Deliberadamente elige el segundo con el fin de «abocarse a lo estrictamente filosófico». La noción clave que guía la investigación es la de límites, la conciencia, en fin, que tiene Borges de los límites, empezando por los del lenguaje, y que desemboca en problemática metafísica, dudas, incertidumbres que lo empujan a la ficción.

Las verdades últimas, los sistemas cerrados devienen así «aporías», encrucijadas que el pensamiento desmonta. En el tramado de las relaciones finito/infinito, tiempo/eternidad, realidad/ficción se cuelan lo misterioso e incomprensible, lo que Borges llama «escándalos de la razón», del griego *skándalon*: obstáculo, problema.

En sincronizado paralelismo, Bulacio ha estructurado esta investigación en cinco partes que nos devuelven, a modo de espejo, las operaciones borgeanas. La primera parte: *Ideas filosóficas*, precedida por una cita de Schopenhauer acerca del pensamiento único, nos aproxima a la postura de Borges: la de un explorador del pensamiento único alrededor del cual giran sus reflexiones: el tiempo, la eternidad, los límites de la condición humana, los del lenguaje.

La lectura filosófica de la obra de Borges confirma la resistencia a cualquier sistema de ideas y este es el pivote sobre el que Bulacio aborda la problemática borgeana. La escritura de Borges se nos presenta de este modo con una doble lógica: la de superficie y la de profundidad. La experiencia estética y la reflexión se unen. Para Bulacio, el estilo y la lengua están signados por una búsqueda que es la filosofía misma. El resultado es una literatura desestabilizante que teoriza poetizando. Y en esta dirección, la autora señala la crítica que, en una operación paradójica, realiza Borges a la metafísica dogmática. La seducción que

* Los Escándalos de la razón en Jorge Luis Borges, *Cristina Bulacio, Buenos Aires, Editorial Victoria Ocampo, 2003, 258 pp.*

ejercen las hipótesis idealistas de Schopenhauer, Berkeley, Hume o el pensamiento de los grandes filósofos: Platón, Aristóteles, Descartes, se vuelve duda, desmontaje. Borges re-piensa, ficcionaliza aún más la intriga del pensamiento sistemático desviándose de las certidumbres de la razón y enfrentando las aporías desde afuera del pensamiento logocéntrico, como un hombre de letras. Y es aquí donde la poesía se pone en juego ya que sus enunciados no tienen pretensión de verdad.

Bulacio abre aún más las puertas de las bibliotecas paterna y literaria. El marco teórico de la problemática borgeana abarca desde Nietzsche hasta Heidegger llegando a Gadamer, Rorty y otros. En el juego de paralelismos universales que adopta Bulacio a cada referente filosófico le corresponde una ficción. Los lectores vamos entonces descubriendo las reflexiones que la estética y la ficción camuflan, el cruce de tensiones entre real/irreal y verosímil/inverosímil en el tramado de un pensamiento único.

En la segunda parte: *Lengua, lenguaje, mundo*, la autora aborda el quid de la cuestión en Borges ya que el lenguaje es un problema filosófico en sí mismo. La lengua atraviesa las obras de juventud de Borges y también las de vejez, nos conduce a la noción clave de su pensamiento: la noción de límites. Poner nombres es delimitar el mundo. La distancia entre el decir, lo que se dice y la realidad es una evidencia. Filosóficamente hablando es imposible saber si lo que nuestras palabras nos devuelven es en realidad el universo. Por eso Borges busca alcanzar lo Otro, el enigma, a través de la poesía que es palabra y palabra ontológica, fuera del centro falso/verdadero, lo que le permite alcanzar una experiencia única.

Pero el lenguaje es libertad aparente. La sintaxis restringe el pensamiento. El lenguaje construye un mundo pero éste es ficticio e ilusorio. Y, en esta línea, Borges se aproxima otra vez a Nietzsche. El lenguaje no puede apresar la realidad. La dificultad de relación entre la palabra con la cosa y el lenguaje con el mundo reproduce el tema que Platón abordó en el *Cratilo*. La teoría de la identidad entre el nombre y la cosa expuesta por Cratilo es rebatida por la de la palabra por convención, expuesta por Hermógenes. La cuestión que Sócrates resuelve con una teoría fuerte: debemos ir de la cosa al nombre, Borges la enfrenta con una tesis paradójica: si la palabra no da cuenta de la realidad puede jugarse con ella (la realidad) imaginativamente. Luego la palabra nos abre nuevos senderos, nos envía al poder mágico de la palabra original, cuyo nombre secreto nos daría la cosa en sí, y nos envía también al poder sagrado de la palabra de plenitud, que lo lleva a Borges a indagar en La Cábala, la Biblia, el

Corán. El nombre oculto de Dios, la cifra, tan presentes en su poesía, nos hablan de una perpetua aspiración del hombre y de los poetas que Borges tampoco abandona: la del nombre secreto. Y son poéticos los ejemplos que en esta dirección examina Bulacio.

En la búsqueda de esa palabra única se produce el desplazamiento de lo lingüístico a lo metafísico. La temporalidad sucesiva e insuficiente del lenguaje para expresar lo eterno e intemporal le generan a Borges la angustia de no poder decir el mundo real. Como contrapartida, Borges realiza un gesto lúdico. Esa dimensión, como señala Bulacio, ha hecho posible que afrontara los asuntos de importancia filosófica con el suspenso de la intriga o con el humor de la ironía. Lo filosófico emerge así de lo estético como paradoja, contradicción, perplejidad.

A partir de las nociones de ilusión en Nietzsche y de juego en Borges, Bulacio vuelve a esta relación por partida doble. Las nociones lúdicas operan en cada uno una gnoseología que tamiza todo conocimiento. Tanto para Nietzsche como para Borges se trata de acontecimientos estéticos. Y en este punto los lectores recordamos *El nacimiento de la tragedia*, por un lado y el epílogo a *Otras Inquisiciones* donde Borges nos aclara que ha descubierto una tendencia personal: la de «estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético», lo que Champeau, citado por Bulacio, muestra como «las débiles fronteras entre filosofía y literatura».

La relación de Borges con el lenguaje se anticipa a la del giro lingüístico enunciado por Gadamer y por Rorty para quienes la metáfora ocupa un lugar sustancial en las ciencias humanas y hasta en las ciencias duras. La metáfora, ese decir de otro decir, también lo ocupa en la obra de Borges. La metáfora bella, en suma, la poesía, será el lenguaje para describir este mundo azaroso. El tema del lenguaje en Borges se inscribe, para Bulacio, en hipótesis de corte filosófico cuyas perplejidades lo llevan subversivamente a tomar partido por la ficción.

En la tercera parte: *Escándalos de la razón: metafísica y teología*, Bulacio profundiza las otras vías experimentadas por Borges. Con ese fin la autora delimita los escándalos intrínsecos a la razón misma: la realidad se resiste a ser apresada en las redes conceptuales; los extrínsecos: la razón se ve previamente delimitada por la fe y, ya en territorio borgeano, los escándalos en las ficciones, donde Borges, con libertad y desprejuicio, amalgama ambos para recordarnos los límites de la razón.

Fiel a su método, Bulacio recurre al testimonio de filósofos y científicos para volver a mostrarnos cómo Borges se apropia de Kant, Pascal, Descartes y los vuelve ficciones intranquilizantes, ambiguas. Metafísica y juego conviven estéti-

camente. Así una ficción: *La otra muerte*, le permite a Bulacio dar fe de la ruptura tempo-espacial en el orden metafísico. En cuanto a la relación del hombre con la divinidad, Borges nos des-centra de los atributos de Omnisciencia, Omnipotencia, Bondad. Sospecha, como un religioso sin fe, que más allá de nuestra idea de Dios se oculta el Dios real. La omnipotencia divina es asunto espinoso para la teología; Borges no hace más que acrecentar las dudas, desconfiar de las verdades reveladas y hacer hincapié, no obstante, en la presencia del juego y el misterio del poder divino. *La otra muerte* y *El milagro secreto*, rastreados exhaustivamente por Bulacio, traen a colación los límites de los sistemas metafísicos y teológicos con paradojas poéticas sobre el tiempo y la eternidad. También los sueños le permiten a Borges conjeturar sobre asuntos inexplicables a la razón.

En la cuarta parte: *Otros escándalos de la razón. La ciencia*, Bulacio nos incita a descubrir uno de los componentes del universo de Borges, el de la ciencia, que nuestro escritor experimentó como un hecho estético, con la libertad de la que carecen los científicos. De allí que aparezca citado, a veces «científicamente» y otras, como corresponde: en amalgama con sus intuiciones, como lo demuestra Prigogine, quien para confirmar su tesis sobre la temporalidad de la existencia recurre al *And yet, and yet* de *Nueva refutación del tiempo*. Por su parte, a Borges siempre lo fascinó la abstracta belleza de la ciencia. Las matemáticas, la cosmología, la física dan cuenta, en el universo de Borges, de otro tramado: el ficcional, que se anticipa tanto a la tesis de Hug Everett (1957): *La interpretación de los muchos mundos* como *Al fin de las certidumbres*, planteado por Prigogine. Los conceptos de infinito e identidad son claves en su obra, donde cualquiera de sus puntos y metáforas: *la biblioteca, el Aleph,* nos conducen a la metafísica, a la literatura, a la ciencia. El tema de la identidad está unido al idealismo de Berkeley, sostiene Bulacio, pero también al mito, a los sueños, al doble. Si el mundo es ilusorio nada mejor que buscar irrealidades que lo confirmen en los argumentos aparentemente lógicos de la razón.

Por fin, siguiendo el hilo de Bulacio, entramos, en la quinta parte, en los laberintos, es decir en el meollo de la obra de Borges, que es nuestro meollo. La autora deslinda tres niveles en los laberintos borgeanos: símbolo, pensamiento, realidad. El primero nos envía al mitema clásico. Metáfora antigua del hombre, el laberinto de Creta cautivó a Borges desde niño. Este símbolo, elegido e impuesto, es para Borges «el símbolo inevitable de la perplejidad», esa experiencia única que lo acompaña hasta los atolladeros de la razón, en los que todos nos perde-

mos. El segundo, el del pensamiento, desacraliza al símbolo, se sitúa en el plano gnoseológico. Hecho de puro razonamiento se vuelve abismático, carece de centro, de sacralidad. El infinito, el tiempo, la eternidad son objetos de conocimiento que nos dejan sin salida, generadores de un pensamiento sin conclusión. El tercer laberinto comprende los construidos y naturales: palacios, jardines, desiertos, la escritura, el mundo mismo. Esta variante nos desorienta. La enfrentamos en los muros de una prisión, en las arenas sin fin, en la repetición de los espejos. El tiempo es el laberinto más inquietante. Vivir es una experiencia laberíntica que Borges enfrenta con la paradoja, es decir con la literatura. Salir del laberinto sería, por ejemplo, salir del tiempo y caer en la eternidad. Ese horror que Borges desafía con otro laberinto: el de la arquitectura del lenguaje, para experimentar la perplejidad.

A las tres dimensiones laberínticas le corresponden, en el seguimiento de Bulacio, tres tipos humanos: los que buscan el hilo de Ariadna; los que nada esperan; los que desconocen el laberinto cobijados en los fundamentos de la fe o de la razón. Según Bulacio, Borges pertenece al primer tipo. Los lectores se lo confirmamos. Sin desconocer su escepticismo pero tampoco su ética es casi un deber para él imaginar un laberinto y un hilo. Del mito a la ética, de lo sagrado a las encrucijadas de la razón, Borges nos dona un camino con otros caminos en compañía de la palabra, nos vuelve caminantes.

Finalmente, Bulacio asevera la condición de filósofo de Borges apelando a la filosofía como amor a la sabiduría y no como conocimiento; a la filosofía como tarea, tal como la recordamos en Sócrates. Desde este lugar examina las posturas cultivadas por Borges: el gusto por la evidencia y la ambigüedad a la vez, sembrar la duda, como Sócrates, pero sin dramatismo, no arrogarse la verdad ni el saber. Podemos coincidir o disentir con la aseveración de la autora, lo que no podemos dejar de compartir, como lo demuestra Bulacio, es el tomar cualquiera de los senderos borgeanos y descentrarnos, sernos dubitativos, poéticos, humildes, sernos Borges.

Desde luego es un logro por parte de la editorial Victoria Ocampo escandalizarnos con el rigor y la libertad de un pensamiento que juega en eco con el de Borges.

Lucrecia Romera

El fondo de la maleta

Los cincuenta años de *El llano en llamas*

La carrera narrativa de Juan Rulfo describe una curiosa y brevísima curva, que va de *El llano en llamas* (1953) a *Pedro Páramo* (1955). El escritor mexicano vivió luego de ésta unos treinta años sin publicar nada más, anunciando que estaba escribiendo una novela inexistente.

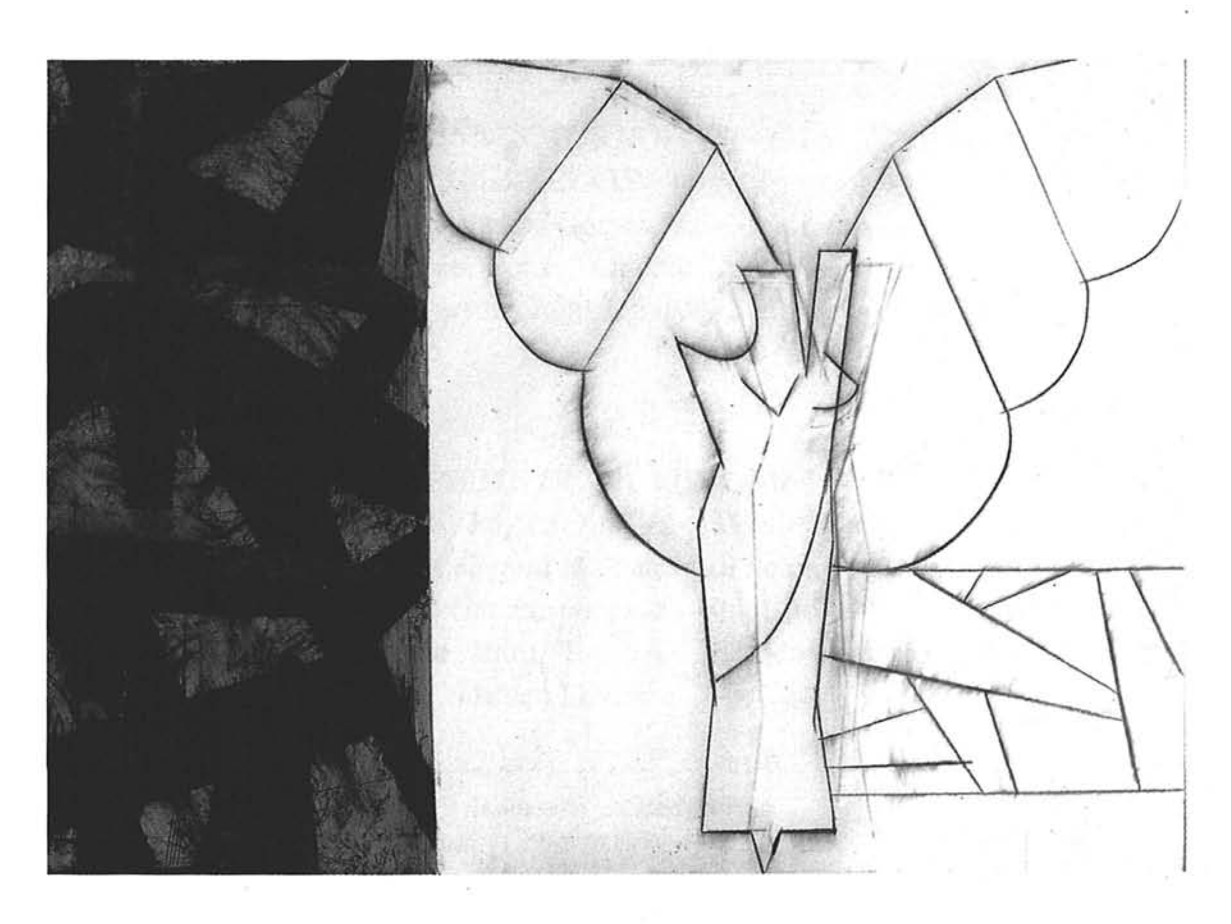
Escasos literatos han tenido el privilegio de una decisión semejante: saber de antemano cuántos libros debían escribir y atribuirles el grado de madurez de las obras maestras. Rimbaud, Baudelaire, Leopoldo Alas como novelista, Ippolito Nievo y, si se quiere, Tomasi di Lampedusa y Proust. Esta olímpica nitidez y este arresto formal no son la regla, mucho menos en estos tiempos de escritores a la carta, pagados en mensualidades por unos editores que los convierten en graforreicos fabricantes de textos.

La obra de Rulfo es nítida y escueta como el paisaje desértico que menudea en ella. Escenografía de un aspecto trágico de la vida –morir sin dejar de vivir– nos pasea por la historia del México posrevolucionario y una condigna sucesión de cementerios, así como por una de las mitologías más fuertes de la humanidad: la sospecha de que este mundo es un camino de perfección en que expiamos una culpa innominada y nativa. El Purgatorio es la escuela moral de la humanidad, llena de una luz quemante que semeja esa hoguera donde arde el llano rulfiano.

Un tópico, francamente molesto, de la crítica al uso ha venido hablando de un periodo de aridez y extenuación literaria en el caso de Rulfo. En efecto ¿por qué no nos dio más libros, seguramente tan excelentes como los dos mencionados? La pregunta no sólo es banal sino absurda. Un escritor no tiene por qué escribir un solo libro, ni cien ni mil. Ni tiene por qué escribir cada día como si fuera un notario, un calígrafo o un periodista, para ganarse el pan con la escritura. Un escritor ha de escribir apenas lo que necesariamente deba escribir y, una vez hecho el trabajo, dejar de escribir. No se es escritor como se es álamo, sapo o montaña, a tiempo completo. Se es escritor en los contados momentos de la vida en los cuales la invención se confunde con lo escrito.

Rulfo no fue un escritor extenuando a partir de 1955. Un escritor extenuado es aquel que se pone a

redactar algo que resulta fatigado y bodrioso, no una obra maestra como *Pedro Páramo*. Un escritor extenuado es un siervo de la literatura como oficio. Rulfo, muy por el contrario, fue un señor de sus libros. Con el mismo señorío que alimentó su tarea, tomó la imperial decisión del silencio. O sea: el confín de la buena palabra.



Juan Lecuona (1999)

Colaboradores

IRMA ARESTIZÁBAL: Curadora de arte argentina (Roma).
JOSÉ ANÍBAL CAMPOS: Musicólogo cubano (Wiepersdorf, Alemania).
FERNANDO COCCHIARALE: Crítico de arte brasileño (Río de Janeiro).
KATHERINE CHACÓN: Investigadora y curadora de arte venezolana (Caracas).
JAVIER FRANZÉ: Politólogo y ensayista argentino (Madrid).
ANDREA GIUNTA: Crítica de arte argentina (Buenos Aires).
GUSTAVO GUERRERO: Ensayista y crítico venezolano (París).
PAULO HERKENHOFF: Curador de arte brasileño (Río de Janeiro).
MAY LORENZO ALCALÁ: Escritora y diplomática argentina (Buenos Aires).
ÍTALO MANZI: Crítico de cine argentino (París).
MARIE-AGNÈS PALAISI-ROBERT: Hispanista francesa (Toulouse).
NELLY PERAZZO: Crítica de arte argentina (Buenos Aires).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
LUCRECIA ROMERA: Escritora argentina (Buenos Aires).
SANTIAGO SYLVESTER: Escritor argentino (Buenos Aires).
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Caracas).
JUAN GABRIEL VÁZQUEZ: Crítico literario colombiano (Barcelona).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin de siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

Próximamente:

Literatura y pensamiento

Robin Lefere
Noëlle Batt
Marc Dominicy
Mercedes Blanco
Michel Meyer
Mario J. Valdés









5 euros